kthopkthn - suresh h. joshii

VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

કથોપકથન

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ – વિવેચન

સુરેશ હ. જોશી

Contents

વિભાગઃ પાંચ

કથોપકથન

કથોપકથન

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વઃ વિવેચન

સુરેશ હ. જોષી

સંકલનઃ શિરીષ પંચાલ

'એકત્ર'નો ગ્રંથ-ગુલાલ

આપણી મધુર ગુજરાતી ભાષા અને એના મનભાવન સાહિત્ય માટેનાં સ્નેહ-પ્રેમ-મમતા અને ગૌરવથી પ્રેરાઈને 'એકત્ર' પરિવારે સાહિત્યનાં ઉત્તમ ને રસપ્રદ પુસ્તકોને, વીજાણુ માધ્યમથી, સૌ વાચકો ને મુક્તપણે પહોંચાડવાનો સંકલ્પ કરેલો છે.

આજ સુધીમાં અમે જે જે પુસ્તકો અમારા આ ઈ-બુકના માધ્યમથી પ્રકાશિત કરેલાં છે એ સર્વ આપ

www.ekatrafoundation.org

તથા

https://ekatra.pressbooks.pub

પરથી વાંચી શકશો.

અમારો દૃષ્ટિકોણ:

હા, પુસ્તકો સૌને અમારે પહોંચાડવાં છે – પણ દૃષ્ટિપૂર્વક. અમારો 'વેચવાનો' આશય નથી, 'વહેંચવાનો' જ છે, એ ખરું; પરંતુ એટલું પૂરતું નથી. અમારે ઉત્તમ વસ્તુ સરસ રીતે પહોંચાડવી છે.

આ રીતે –

* પુસ્તકોની પસંદગી 'ઉત્તમ-અને-રસપ્રદ'ના ધોરણે કરીએ છીએ: એટલે કે રસપૂર્વક વાંચી શકાય એવાં ઉત્તમ પુસ્તકો અમે, ચાખીચાખીને, સૌ સામે મૂકવા માગીએ છીએ.

* પુસ્તકનો આરંભ થશે એના મૂળ કવરપેજથી; પછી હશે તેના લેખકનો પૂરા કદનો ફોટોગ્રાફ; એ પછી હશે એક ખાસ મહત્ત્વની બાબત – લેખક પરિચય અને પુસ્તક પરિચય (ટૂંકમા) અને પછી હશે પુસ્તકનું શીર્ષક અને પ્રકાશન વિગતો. ત્યાર બાદ આપ સૌ પુસ્તકમાં પ્રવેશ કરશો.

– અર્થાત્, લેખકનો તથા પુસ્તકનો પ્રથમ પરિચય કરીને લેખક અને પુસ્તક સાથે હસ્તધૂનન કરીને આપ પુસ્તકમાં પ્રવેશશો.

તો, આવો. આપનું સ્વાગત છે ગમતાના ગુલાલથી.

*

***

સર્જક-પરિચય

સુરેશ હ. જોષી (જ. 30-5-1920, અવ. 6-9-1986) ગુજરાતી સાહિત્યની એક અનોખી પ્રતિભા હતા.

કોઈપણ સાહિત્યમાં જુદીજુદી શિક્તવાળા અનેક લેખકો હોવાના, કેટલાક વિશેષ પ્રભાવશાળી પણ હોવાના; પરંતુ, આખા સાહિત્યસમયમાં પરિવર્તન આણનારા તો સદીમાં એકબે જ હોવાના – સુ.જો. એવા એક યુગવર્તી સાહિત્યકાર હતા.

એમનો જન્મ દક્ષિણ ગુજરાતના વાલોડમાં. નજીકના સોનગઢના વનવિસ્તારમાં એ ઊછર્યા. એ પ્રકૃતિના સૌંદર્યની, એની રહસ્યમયતાની એમના સર્જકચિત્ત પર ગાઢ અસર પડી.

મુંબઈથી એમ.એ. થઈને પછી કરાંચીમાં, વલ્લભવિદ્યાનગરમાં અધ્યાપન કર્યું. પણ એમની લાંબી કારકિર્દી (1951-1981) તો વડોદરાની મ. સ. યુનિવર્સિટીમાં ગુજરાતીના પ્રોફેસર તરીકે રહી. વડોદરા જ એમની ઉત્તમોત્તમ સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું થાનક બન્યું.

સુરેશ જોષીએ વિશ્વભરના સાહિત્યનો વિશાળ અને ઊંડો પરિચય કેળવ્યો. એ સમય પશ્ચિમનાં ચિંતન અને સાહિત્યમાં આધુનિકતા–modernityનો હતો. એના પરિશીલનદ્વારા પરંપરાગત ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રવાહને એમણે, પ્રભાવક લેખનથી આધુનિકતાવાદી આંદોલનની દિશામાં પલટયો. સતત લખતા રહીને એમણે પોતાના વિવેચન દ્વારા અને 'ક્ષિતિજ' વગેરે 6 જેટલાં સામયિકો દ્વારા નવા યુગની મુદ્રા રચી; કવિતા-વાર્તા-નવલકથા-વિવેચનનાં અનેક પુસ્તકોના અનુવાદ દ્વારા એમણે પશ્ચિમની તેજસ્વી પ્રતિભાઓને ગુજરાતીના લેખકો-વાચકો સામે મૂકી આપીને એક નવા યુગની આબોહવા પ્રગટાવી.

સર્જક તરીકે એમણે કવિતા અને નવલકથા તો લખ્યાં જ, પણ એમની સર્જકતાનું શિખર એમની વિલક્ષણ ટૂંકી વાર્તાઓ. 'ગૃહપ્રવેશ'(1957)થી શરૂ થતા એ વાર્તાપ્રવાહથકી એમણે માનવચિત્ત અને સંવેદનનાં ઊંડાણોનો પરિચય કરાવતી વિશિષ્ટ વાર્તા રચી – માત્ર કથા નહીં પણ રચના, એ સુરેશ જોષીનો વાર્તા-વિશેષ.

સુરેશ જોષીનું બીજું સર્જક-શિખર તે એમના સર્જનાત્મક, અંગત ઉષ્માવાળા લલિત નિબંધો. 'જનાન્તિકે'(1965)થી શરૂ થયેલો એ આનંદ-પ્રવાહ બીજાં પાંચ પુસ્તકોમાં વિસ્તર્યો.

આવી બહુવિધ પ્રતિભાવાળા વિદગ્ધ વિવેચક અને સર્જક હોવા ઉપરાંત સુરેશભાઈ સમકાલીન અને અનુકાલીન ગુજરાતી સર્જકો – વિવેચકો માટે પ્રેરણારૂપ પણ બન્યા અને આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યનો નવો પ્રવાહ પ્રગટાવતી એક નૂતન પરંપરા ઊભી થઈ.

(પરિચય – રમણ સોની)

અર્પણ

ડો. ભોગીલાલ જ. સાંડેસરાને

જેમની પાસેથી અભ્યાસ ને આવશ્યક શિસ્તના પાઠ શીખ્યો

વિભાગઃ એક

નવલકથા વિશે

વિવેચને કવિતાને જેટલાં લાડ લડાવ્યાં છે તેટલાં કથાસાહિત્યને લડાવ્યાં નથી. એકનો એક વિવેચક કવિતા વિશે લખતો હોય ત્યારે ને નવલકથા વિશે લખતો હોય ત્યારે શક્તિની ઓછીવત્તી માત્રા બતાવતો હોય એવું પણ જોવામાં આવે છે. કાવ્યની ચર્ચાને નિમિત્તે રસાસ્વાદ અને સર્જનપ્રક્રિયાના ઘણા પ્રશ્નો છેડવામાં આવ્યા છે ને એ પ્રશ્નોની ઠીક ઠીક ઊંડાણથી મીમાંસા કરવામાં આવી છે. કથાસાહિત્યના વિવેચનમાં આવું ઝાઝું બન્યું હોય એવું લાગતું નથી. કાવ્ય અને કથા – બંને પોતપોતાની આગવી રીતે વાસ્તવિકતાનું રૂપાન્તર કરતાં હોય છે. આમ છતાં, સમ્ભવિતતા, પ્રતીતિકરતા, સંગતિ વગેરેનો જે પ્રકારનો આગ્રહ કથાસાહિત્ય પરત્વે રાખવામાં આવે છે તેવો કાવ્ય પાસેથી રાખવામાં આવતો નથી. કથાસાહિત્યના વિવેચનમાં સાહિત્યેતર ઘણી અપ્રસ્તુત વિગતોની સેળભેળ થઈ જતી જોવામાં આવે છે. આનન્દશંકર જેને ‘રસલક્ષી’ કહે છે તેવું કે વોલ્ટર પેટર જેને aesthetic criticism કહે છે તેવું વિવેચન કથાસાહિત્ય પરત્વે ભાગ્યે જ થતું જોવામાં આવે છે. વિવેચકપદવાંછુ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નું એકાદ પાસું લઈને પોતાની શક્તિ અજમાવી જુએ પછી જ એને વિવેચક તરીકે માન્યતા મળે. આથી ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની સમીક્ષાઓ કથાસાહિત્યના વિવેચનની બધી જ લાક્ષણિકતાઓ પ્રકટ કરે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પછી બીજી કોઈ નવલકથા વિવેચકોનો એટલો આદર પામી નથી. વિવેચનની આ ઉપેક્ષાનું નિદાન કરવું જોઈએ.

આ લખનારે ‘મનીષા’(એપ્રિલ, 1955)માં ‘નવલકથાનો નાભિશ્વાસ’ નામના નિબન્ધમાં નવલકથાના ભાવી વિશે થોડી ચર્ચા કરેલી. ‘સંસ્કૃતિ’ (મે, 1955)ના તન્ત્રીએ આથી ભવાં ચઢાવીને પૂછેલું: ‘ગુજરાતી નવલકથાને વળી પાછું શું થયું લાગે છે?’ આમ કહી એમણે ‘ગૌમતિ દાદાનું ગૌરવ’ નામની વાર્તા લખનાર શ્રી કનૈયાલાલ મુનશીની ‘ભગ્ન પાદુકા’ તરફ નવલોહિયા સર્જકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. એ નવલકથા નવલોહિયા કથાકારોની સિસૃક્ષાને પડકારશે એવી એમને આશા હતી. ત્યાર પછી વડોદરામાં મળેલા લેખકમિલનમાં અને છેલ્લે છેલ્લે ગયા નવેમ્બરમાં વિલેપારલેમાં મળેલા નવલકથાકાર સંમેલનમાં આ પ્રશ્ન ચર્ચાતો જ રહ્યો છે. ઘણાંને એમ લાગે છે કે નવલકથાના ભાવી વિશે દુશ્ચિન્તા સેવવાની કશી જરૂર નથી. પશ્ચિમમાં એવી ચર્ચાઓ ચાલી રહી છે તેનું ફૅશન દાખલ અનુકરણ કરવાની વૃત્તિ પણ કોઈકને એમાં દેખાય છે. દર વર્ષે નવલકથાનો ફાલ વધતો જ જાય છે, પ્રસિદ્ધ લેખકો પૈકીના કોઈ હજુ લખતાં થાક્યા નથી, વિષયવૈવિધ્ય આવ્યું છે, નવલકથાકાર ‘પ્રવર્તમાન સ્થિતિ અને સમયના વહેણથી અસ્પૃષ્ટ નથી’, એકાદ બે અપવાદો બાદ કરીએ તો મોટા ભાગની નવલકથા અશ્લીલતાના નિરૂપણને ટાળીને ચાલે છે, શૈલીમાં સરળતાપૂર્વકનું લાવણ્ય, કાવ્યમયતા દેખાય છે. તો પછી ‘એમ કેમ કહેવાય કે નવલકથાનો નાભિશ્વાસ ચાલી રહ્યો છે?’ અલબત્ત, આ પ્રશ્ન પૂછનાર પીતામ્બર પટેલે પોતે જ નવલકથાની કેટલીક ઊણપોનો એકરાર કરી લીધો છે: નવલકથામાં વિષયવૈવિધ્ય હોવા છતાં જીવનનું ઊંડાણ નથી ‘(જીવનનું ઊંડાણ’ એટલે એમને મતે ‘સમાજનું દર્શન’); પાત્રોમાં પણ અન્તરનું ઊંડાણ પ્રકટ થતું નથી; નવલકથાકાર પાસે કસબ છે, એ રંજકતા અને રસિકતા પીરસી શકે છે પણ એને ‘કલા’ સિદ્ધ થઈ નથી, એ ફરમાસુ લેખક બની ગયો છે; પોતાને લાધેલું જીવનરહસ્ય અભિવ્યક્ત કરવામાં એ ‘દર્શન’ અને ‘વર્ણન’ વચ્ચેની અભિન્નતા સિદ્ધ કરી શકતો નથી, વ્યંજનાનો આશ્રય લઈ શકતો નથી; એ નવાં અવનવાં રૂપો સિદ્ધ કરી

શકતો નથી. એની કૃતિમાં સુવાચ્યતાનો ગુણ છે, પણ એને પ્રાણ આપનાર કાન્તિ નથી, ‘તેજ’ નથી.

પીતામ્બર પટેલે આ કહ્યું તે લેખકમિલનમાં જ નિરંજન ભગતે ‘નવલકથાની સ્થિતિ સૌથી વધુ નિરાશાજનક અને ચિંતાજનક છે’ એમ કહેલું. ઐતિહાસિક વસ્તુ, અગમનિગમ અને જાતીયતા, વાસ્તવમાંથી કાલાન્તર – આ એમને મન અનિષ્ટકારક તત્ત્વો છે. જોકે પન્નાલાલ પટેલની ‘ના છૂટકે’ના પ્રકાશનથી એમણે રાહત અનુભવેલી. ‘ના છૂટકે’ વાંચ્યા પછી આજે એઓ એવું કહી શકશે ખરા? યુરોપમાં કે અમેરિકામાં એ સાહિત્યસ્વરૂપની બધી શક્યતાઓ કદાચ ખરચાઈ જવા આવી હશે, પણ આપણે ત્યાં તો હજી એની શક્યતાનો તાગ કાઢવો બાકી છે. એ પહેલાં એના ‘અવસાનનું જાહેરનામું’ બહાર પાડવાની અધીરાઈ ન હોવી જોઈએ એવું યશવન્ત શુક્લે, કલકત્તામાં મળેલી 21મી સાહિત્યપરિષદમાં, કહ્યું હતું. નવલકથાની સાહિત્યસ્વરૂપ લેખેની શક્યતા તપાસવી એ એમને મન ઝાઝા મહત્ત્વની વસ્તુ નથી, કારણ કે ‘આખરે સ્વરૂપ એક આકસ્મિક આવિષ્કાર છે.’ નવલકથાકારમાં ‘અનુભવની સાચકલાઈ’ હોય તો બસ. ‘પોતાનું કેન્દ્ર ચૂક્યા વિના અનુભવનું આલેખન’ કરવું એ જ એમને મન નવલકથા કે બીજા કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપના વિકાસનો ધોરી માર્ગ છે. જો કળાકારે આવી અનુભવનિષ્ઠા બતાવી હોય તો પછી એ ‘જે કોઈ સ્વરૂપમાં જે કાંઈ આપશે’ તે એમને ખપશે. આથી નવલકથાના ભાવીમાં એમને શ્રદ્ધા છે. આથી એમણે કહ્યું છેઃ ‘ગુજરાતનો નવલકથાકાર વિશિષ્ટ અનુભવવાળી ભારતીય-ગુજરાતી નવલકથા આપતો રહેશે તો નવલકથાને અને એના નાભિશ્વાસને ગુજરાત પૂરતું હજી ઘણું છેટું છે એમાં કશી શંકા નથી.’ એમણે નવલકથાના ‘ભારતીય-ગુજરાતી’પણાનો આગ્રહ રાખ્યો છે. અત્યારે નવલકથાના વિકાસમાં જે બંધિયારપણું આવી ગયું હોવાનો ભાસ થાય છે તે કદાચ પશ્ચિમમાં ‘મનોઘટનાઓનું નાવીન્ય’ નિરૂપાતું જોઈને તેમ કરવાની વેતરણમાં આપણો કથાકાર પડ્યો હોય તેને આભારી હશે એવું એમનું અનુમાન છે.

લાગણીવિવશ બન્યા વિના કે કશા અનુચિત અભિનિવેશ વિના આપણી નવલકથાનાં સિદ્ધિમર્યાદાની ચર્ચા કરવી ઘટે. વર્તમાનથી અસન્તુષ્ટ હોઈએ ત્યારે જ ભાવીની વિચારણા કરવા તરફ વળીએ એ દેખીતું છે. નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપનો ઉચ્ચ કોટિની ક્ષમતા ધરાવનારા સર્જકો પૂરા સામર્થ્યથી વિનિયોગ કરે છે ખરા? ભવિષ્યમાં પણ એવી ઊંચી કોટિની સર્જનશીલતાનો એને લાભ મળશે એવાં ચિહ્નો દેખાય છે ખરાં? – આપણે આ પ્રશ્નો ચર્ચવાના છે. નવલકથાઓ બહુ મોટી સંખ્યામાં બહાર પડતી હોય, એની ખપત સારી હોય, એના બીજી ભાષાઓમાં અનુવાદ થતા હોય – આ હકીકતો નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપ લેખેના વિકાસમાં ઝાઝું મહત્ત્વ ધરાવતી નથી. ઓગણીસમા સૈકાના અન્તભાગમાં અને વીસમા સૈકાના પ્રારમ્ભમાં લોકશિક્ષણનું કામ આપણા સર્જકને માથે આવ્યું એમ કહીએ ત્યારેય એ કામ સર્જક સર્જકની આગવી રીતે કરે એવી અપેક્ષા તો આપણે વાજબી રીતે રાખી જ શકીએ. પ્રકૃતિમાંથી આકૃતિ ઉપસાવી આપીને એ દ્વારા પ્રકૃતિના હાર્દને મૂર્ત કરવું – આ સિવાય સર્જક પાસે બીજો કયો માર્ગ છે? આથી આકૃતિ, આકાર, સ્વરૂપ, રૂપ, રચના, રીતિ – જે સંજ્ઞા વાપરવી ઘટે તે વાપરીએ – નું સ્થાન ગૌણ છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે સાહિત્ય કે કળાની આપણી સમજમાં ક્યાંક ઊણપ રહી હોય એવો વહેમ જાય છે.

પશ્ચિમમાં પણ અર્વાચીન નવલકથા બસો વરસથી જૂની નથી. પણ આટલા સમયના ગાળામાં એ સ્વરૂપની કેટલી બધી શક્યતાઓ ત્યાં પ્રગટ થઈ શકી છે! વીસમી સદીની પહેલી પચ્ચીસીમાં જ જોય્સ, પ્રૂસ્ત, કાફ્કા જેવા સર્જકોએ એને પોતપોતાની આગવી રીતે નવું રૂપ આપ્યું છે. આને પરિણામે ઓગણીસમી સદીની નવલકથાની આલોચનાને માટેનાં ધોરણોથી આ નવલકથાઓને મૂલવવાનો પ્રયત્ન આપોઆપ બેહૂદો ઠરે છે. ‘ટ્રિસ્ટ્રામ શેન્ડી’ અને ‘યુલિસિસ’ બંનેને નવલકથા કહીને ઓળખાવતા હોઈએ ત્યારેય બંને વચ્ચેનું સ્વરૂપગત પાર્થક્ય એટલું તો પરિણામકારી લાગે છે કે બંને એક જ સાહિત્યપ્રકારનાં દૃષ્ટાન્તો છે એમ

કહેવાથી કદાચ વર્ગીકરણની સગવડ સચવાય ખરી, પણ બંનેનો સાચો પરિચય એથી ભાગ્યે જ પ્રાપ્ત થાય છે. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછી ફ્રાન્સમાં નવલકથાની જે પ્રયોગશીલ નવી ધારા પ્રગટ થઈ છે તેને આથી જ સાર્ત્ર જેવાએ ચહૌ-ર્હપીન કહીને ઓળખાવવાનું પસંદ કર્યું છે. પશ્ચિમની રીતે જ આપણે ત્યાં પણ નવલકથાનું સ્વરૂપ વિકસવું જોઈએ એમ કહેવાનો આશય નથી. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ આ સ્વરૂપના વિકાસ તરફ આંગળી ચીંધવાને બદલે જો અવરોધક મર્યાદારૂપ બની રહે તો નવલકથાના ભાવી વિશે સ્વાભાવિક રીતે ચિન્તા થાય જ. ‘કરણઘેલો’ તો નવલકથા લખવાને માટેનાં ટાંચણ રૂપ જ હતી, એમાં સંવિધાનનો સમૂળો અભાવ છે. તેમ છતાં એવી કૃતિનોય પ્રભાવ કોઈ ને કોઈ રૂપે પા સદી સુધી વર્તાતો રહ્યો, ને મુનશી જેવા સર્જકો પણ એમાંથી મુક્ત રહી શક્યા નહિ. તો પછી ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના પ્રભાવમાંથી તો આપણો નવલકથાકાર શી રીતે બચી શકવાનો હતો? ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પછીની બીજી ‘મહાનવલ’ લેખાતી કૃતિ ‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’માં વાર્તાપ્રવાહનું વહેણ અલસમન્થર અને ક્યાંક સ્થગિત પણ થઈ જતું હતું. એની પ્રતિક્રિયા રૂપે કે એ પદ્ધતિ મનોરંજનના લક્ષ્યને પ્રતિકૂળ લાગવાથી મુનશીએ કથાપ્રવાહને વેગીલો બનાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો; રોમાંચક સાહસો, શૃંગાર, અદ્‌ભુત – આ બધાંની ભેળવણીથી રોચક કથા ઉપજાવી આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એમ કરવામાં પણ એમને દુમા અને હ્યુગો જેવા ગૌણ લેખાતા ફ્રાન્સના નવલકથાકારોની મદદ લેવી પડી. એટલું કર્યા પછી એ દિશામાંય આગળ વધવાનો અભિક્રમ એઓ સિદ્ધ કરી શક્યા નહીં. આને પરિણામે ‘ઐતિહાસિક’ કહેવાતી નવલકથાનો રાફડો ફાટ્યો. એમાં ‘ઇતિહાસ’ અને ‘નવલકથા’ બેનો સંયોગ હંમેશાં થતો હોય એવું લાગતું નથી. આ ઉપરાંતની ત્રીજી ધારા પણ એક રીતે કહીએ તો, ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને આધારે જ પ્રગટી. યુગની છબિ ઉપસાવી આપીને પ્રજાને ભાવી તરફ દોરવાનો ઉદ્દેશ એણે નજર સામે રાખ્યો હતો. ગોવર્ધનરામની દૃષ્ટિ સમક્ષ કોઈ ગાંધી જેવી વિભૂતિ નહોતી. ગાંધીના આવ્યા પછી આ વધારે સરળ થઈ પડ્યું. આથી રમણલાલ ‘યુગમૂર્તિ’ વાર્તાકાર બની શક્યા. આ જ પ્રકારની દૃષ્ટિથી લખાયેલી, પણ સર્વથા સાહિત્યિક કૃતિની પદવી ન પામી શકતી એવી, અનેક કૃતિઓ આજે પણ રચાતી જાય છે. ચોથી ધારા તે જાનપદી કથાની ધારા છે. એનું નાવીન્ય ‘મળેલા જીવ’ પછી દશકા સુધી રહ્યું. લોકબોલી પર કાબૂ હોય, લોકવ્યવહારનું આછુંપાતળું ચિત્ર આપતાં આવડતું હોય ને લોકસંમત ભાવનાનો પુટ આપતાં આવડતું હોય તો આવી કથાઓ પણ જથ્થાબંધ લખી શકાય એમ કેટલાક નવીનોએ પુરવાર કરી આપ્યું. આને પરિણામે આ પ્રકાર પણ સાહિત્યિક સ્વરૂપની સીમામાંથી ધીમે ધીમે દૂર સરતો જતો દેખાવા લાગ્યો. આપણી નવલકથાની બાલ્યાવસ્થામાં જે તત્ત્વો પ્રગટ થયેલાં તેનું જ મિશ્રણ આજની નવલકથામાં પણ ચાલુ રહ્યું હોય એવું લાગે છે. વિવેચનને નહીં ગાંઠે એવી સમર્થ કૃતિ હજુ સુધી પ્રગટતી જોવામાં આવી નથી. આથી કથાસાહિત્યના વિવેચન પરત્વે ઝાઝો ઉત્સાહ પ્રવર્તતો દેખાતો નથી. આથી સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે નવલકથાનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો ક્યાં તે વિશે ઝાઝો ઊહાપોહ થતો જોવામાં આવતો નથી. બધા જ સાહિત્યિક પ્રશ્નોનું નિરાકરણ પ્રાચીન આલંકારિકો પાસેથી પામવાનો આગ્રહ ધરાવનારા વિદ્વાનો પણ છે. નાટકની સન્ધિઓ ને પ્રકૃત્યંગોની મદદથી નવલકથાની વસ્તુસંકલનાને કદાચ સમજાવી શકાય ખરી. પણ એવાં કોષ્ટકોની ઉપયોગિતાને સિદ્ધ કરવા નવલકથા લખાતી નથી. નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપ પરત્વે વિવેચકોને ધરમૂળથી વિચાર કરવાની ફરજ પાડે એવી કોઈ કૃતિ આપણને સાંપડી નથી. આ કારણે પશ્ચિમમાંથી આ સ્વરૂપની આયાત કરવાની સાથે જ આયાત કરેલી કેટલીક સંજ્ઞાઓથી આપણે આપણું કામ નભાવી લઈએ છીએ. યુરોપમાં પણ છેક 1888માં હેન્રી જેઇમ્સે કહેલું: ક(The English novel) had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it of being the expression of an artistic faith, the result of choice and comparison.’ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેની કશીક સ્પષ્ટ સૂઝ, એવી વિશિષ્ટતાનો ખ્યાલ, એ સ્વરૂપનાં, બીજાં સ્વરૂપથી એને જુદું પાડનારાં, વ્યાવર્તક લક્ષણો – આની જાણકારી વિવેચકને હોવી જરૂરી છે. પણ સર્જક આ લક્ષણોના ચોકઠામાં જ પુરાઈ રહે એ અનિવાર્ય નથી.

ખરી રીતે તો સાચો સર્જક એના દરેક નવા પ્રયત્ને એ સ્વરૂપની નવી શક્યતાઓને સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે. જો એ એમ નહીં કરે તો નિરર્થક આત્માનુકરણ અને પોતાની જ કૃતિઓની પુનરાવૃત્તિની મિથ્યા પ્રવૃત્તિમાં રાચતો થઈ જાય છે. આવી અનિષ્ટ પરિસ્થિતિનો ભોગ બનેલા સર્જકો, દુર્ભાગ્યે, આપણે ત્યાં છે જ નહીં એમ કહી શકાય એવી સ્થિતિ નથી.

કોઈ પણ નિશાળિયાની પોથીમાંથી નવલકથાના ઘટક અંશોની યાદી તમને મળી રહેશે. નવલકથાને માનવવ્યવહાર સાથે સમ્બન્ધ છે. બીજી જટાજંજાળમાં પડ્યા વગર આપણે કહી શકીએ કે નવલકથાનો વિષય છે માનવ. આ માનવ અન્ય માનવના સમ્પર્કમાં આવે છે, કાર્ય કરે છે, એમાંથી સંઘર્ષ ઉદ્ભવે છે, સંઘાત-પ્રતિઘાત શરૂ થાય છે. આમ, પાત્ર, પાત્રનું કાર્ય, એ બંને વચ્ચેનો સમ્બન્ધ, એ પાત્રો જેમાં જીવે તે વાતાવરણ, એ પાત્રોનાં કાર્યોમાંથી ઊભાં થતાં મૂલ્યો, જીવનદર્શન – આવી સંજ્ઞાઓ નવલકથાની ચર્ચામાં વપરાતી આવી છે. આ પરમ્પરાગત સંજ્ઞાઓને જરા તપાસી લઈએ. આમ કરવા જતાં કળાના કેટલાક મૂળભૂત પ્રશ્નોને છેડ્યા વિના રહી શકાશે નહીં. સૌથી પ્રથમ પ્રશ્ન તે સર્જક વ્યવહારના તથ્યનું કળાના સત્ય રૂપે રૂપાન્તર શી રીતે કરે છે એ અંગેનો છે. કવિતા કરતાં કથાસાહિત્યમાં આ પ્રશ્ન વધુ મહત્ત્વનો બની રહે છે. નવલકથાકાર માનવવ્યવહારને રજૂ કરે છે, આ વ્યવહારની વાસ્તવિકતા અને એનો રસોત્પાદક સામગ્રી લેખે થતો ઉપયોગ – આ આખી પ્રક્રિયા અત્યન્ત સંકુલ છે. આ પ્રક્રિયાના સ્વરૂપ વિશે જો આપણે સાચી જાણકારી નહીં ધરાવતા હોઈએ તો સ્થાપિત સામાજિક મૂલ્યો જોડે કે શિષ્ટસંમત માન્યતાઓના લઘુતમ દૃઢભાજક જોડે તાળો મેળવવાની પ્રવૃત્તિને જ રસાસ્વાદની પ્રવૃત્તિ ગણવાની ભૂલ કરી બેસીએ એવો પૂરો સમ્ભવ રહે છે.

અમેરિકી નવલકથાકાર મેરી મેકાર્થીએ નવલકથાની સાવ સાદી ઓળખાણ આ રીતે આપી છેઃ 'A prose book of a certain thickness that tells a story of real life.' આના પરથી એટલું ફલિત થાય છે કે નવલકથા ગદ્યમાં લખાય છે (અલબત્ત, પદ્યમાં નવલકથા નહીં જ લખી શકાય એવો કોઈ નિયમ નથી. ઇંગ્લૅન્ડમાં 1961માં એરિક લિન્કલેટરની 'રોલ ઓવ ઓનર' અને ફિલિપ ટોયન્બીની 'પૅન્ટેલૂન' આનાં નિર્દશનો છે. વ્લાડિમિર નાબાકોવકૃત 'પેઇલ ફાયર'માં પણ પદ્યનો વિલક્ષણ રીતે ઉપયોગ થયેલો છે તે સુવિદિત છે. આપણા કેટલાક સાહિત્યના ઇતિહાસકારોએ આખ્યાનને 'પદ્યદેહી નવલકથા' કહીને ક્યાં નથી ઓળખાવ્યું?), અને એમાં 'સાચા જીવન'ની વાત હોય છે. આ યથાર્થ જીવન તે શું? એની વાસ્તવિકતા તે અદ્ભુત કે કપોલકલ્પિતના વિરોધમાં મૂકી હોય એમ લાગે છે. નવલકથામાં મનુષ્યને પશુની જેમ વર્તતો બતાવી શકાય. પણ પશુને મનુષ્યની જેમ વર્તતાં બતાવીએ તો વાસ્તવિકતા નહીં રહે! અતિપ્રાકૃત તત્ત્વનો ઉપયોગ, એની સાભિપ્રાયતા ઉપજાવ્યા વિના, નવલકથામાં નહીં થઈ શકે. આમ છતાં, કાફકામાં એક નવા જ પ્રકારની અતિપ્રાકૃતતાનો વિનિયોગ થયેલો દેખાશે. એ અતિપ્રાકૃતતાને એનું આગવું સત્ય હોય છે, ને એ સત્યને નિષ્ઠાપૂર્વક વળગી રહે છે. આ સત્ય તે ઇંદ્રિયજન્ય પ્રમાણોથી પુરવાર કરી શકાય એવું સત્ય નથી, એ u aesthetic probability છે. એરિસ્ટોટલની સંજ્ઞાને અહીં યાદ કરીએઃ કળાકાર probable impossibility નિરૂપે છે, improbable possiblity નહીં. આ સમ્ભવિતતા પ્રતીતિકર બની રહે છે તે સર્જકપ્રતિભાના પ્રતાપે, હકીકતોના ટેકાથી નહીં. આપણી 'યથાર્થતા' કેવી રીતે અસ્તિત્વમાં આવતી હોય છે? સ્થળ અને કાળનો પરિવેશ એને અનિવાર્ય છે. આ સ્થળકાળની અભિજ્ઞતા નવલકથાકાર કેવી રીતે ઉપજાવી શકે છે? દોસ્તોએવ્સ્કી 'ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'માં ત્રણ દિવસના નાના ગાળામાં સ્થૂળ અને માનસિક એવી અનેક ઘટનાઓને ઠાંસીને પ્રાણને રૂંધી નાંખે એવા દુઃસ્વપ્નની આબોહવા ઊભી કરે છે. કાફકા પણ જુદા જ પ્રકારનાં, અપાર્થિવ લાગતાં, વાતાવરણની મદદથી સ્થળની એક નવા જ પ્રકારની

અભિજ્ઞતા ઉપજાવી શકે છે. એમાં સમય પણ કન્ના તૂટેલા પતંગની જેમ ચકરાતો હોય એવો અનુભવ થાય છે. નવલકથાકારની સૃષ્ટિ એનાં આગવાં સ્થળ અને કાળનાં પરિમાણ સરજે છે, ને એ પરિમાણના સન્દર્ભમાં જ એની યથાર્થતા, સંગતિ ને પ્રતીતિકરતાને ચકાસવાનાં રહે છે. નવલકથાની વિવેચનામાં આ ‘વાસ્તવિકતા’ની તપાસ ઘણી વાર મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિ બની રહેતી હોય એવું જોવામાં આવે છે. ‘પાત્રનિરૂપણમાં વાસ્તવિકતા નથી, ઘટનામાં અસમ્ભવિતતાનો દોષ રહેલો છે’ – આવાં વિધાનો ઘણી વાર કરવામાં આવે છે. અહીં ‘વાસ્તવિકતા’ની બે જુદી જુદી વિભાવનાઓ વચ્ચે વિવેક નહીં કરી શકવાને કારણે ગૂંચ ઊભી થતી હોય છે.

કાવ્ય કંઈક અંશે સ્વચ્છન્દી કલ્પનાનો આશ્રય લેતું હોવાથી એ વાસ્તવિકતા સિદ્ધ કરવાની જવાબદારીમાંથી મુક્ત થઈ શકે છે એવું વલણ પણ ઘણી વાર જોવામાં આવે છે. કથાકાવ્ય, મહાકાવ્ય અને નવલકથા – આ ત્રણેયની વાસ્તવિકતાના નિરૂપણની પદ્ધતિ જુદી છે? આપણે ત્યાં ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને, એના શિથિલ સ્વરૂપને કારણે, મહાકાવ્ય કે પુરાણ કહીને કેટલાક વિવેચકો ઓળખાવે છે (હમણાં જ ‘કરણઘેલો’ને માટે શ્રીમતી હંસા મહેતાએ ‘મહાકાવ્ય’ એવી સંજ્ઞા વાપરી છે). મહાકાવ્ય, કથાકાવ્ય, ટ્રેજેડી, એપિક – આ બધાંનાં જે લક્ષણો બાંધવામાં આવ્યાં છે તે શિખાઉ લેખકોને માર્ગદર્શન કરાવવા માટે આપ્યાં હોય એવું લાગે છે. એ માળખું ઊભું કરી આપવામાં મદદરૂપ થાય, એ પછીનું બધું સર્જકે પોતે જ કરી લેવાનું રહે, પણ માળખું અને સ્વરૂપમાં ઘણો તફાવત છે. આ પ્રકારની સાહિત્યસ્વરૂપોની વ્યાખ્યા માત્ર રસ્તો ચીંધનારી નિશાની બની રહે છે; ગન્તવ્ય સ્થાને પહોંચવાનો પુરુષાર્થ તો કરવાનો બાકી જ રહે છે; આથી સાહિત્યસ્વરૂપોને aesthetic categories – રસનિષ્પત્તિ કે રસાનુભવ સિદ્ધ કરવાની જુદી જુદી રચનારીતિઓ રૂપે જોવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય છે. આ રચનારીતિઓ એકબીજાથી વ્યાવર્તક એવા સ્વરૂપની હોય છે. કથાકાવ્યની પદ્ધતિ તે નવલકથાની પદ્ધતિ ન હોઈ શકે. સાહિત્યમાત્ર વિશાળ અર્થમાં ‘કાવ્ય’ કહેવાય છે તે વ્યવહારજગતના અનુભવના રહસ્યના આકલનની એની વિશિષ્ટ પદ્ધતિને કારણે. આમ છતાં, દરેક સ્વરૂપની આગવી પદ્ધતિ વિવેચને સ્પષ્ટ કરી આપવી ઘટે. સમર્થ સર્જકો, પોતાની રચના દ્વારા, વિવેચનને આ કાર્યમાં હંમેશાં મદદ કરતા આવ્યા છે. દરેક માધ્યમ પોતાની અનિવાર્યતા સિદ્ધ કરી આપે એ રીતે સર્જકે પ્રયોજ્યું હોય તો જ રસનિષ્પત્તિના લક્ષ્યને માટે સાર્થક નીવડે છે. આથી એક સ્વરૂપમાંથી બીજા સ્વરૂપમાં વક્તવ્યને ઢાળવાનું શક્ય હોતું નથી. એ જાતનું સ્વરૂપાન્તર જો શક્ય હોય તો કળામાં રૂપની અદ્વિતીયતા જેવું કશું રહ્યું જ ન હોય.

આગળ કહી ગયા તેમ કળા માત્રનો પ્રધાન વિષય માનવ છે. યુગેયુગે કળા માનવની છબિ ઉપસાવી આપવાનું કામ કરતી આવી છે. નવલકથાકાર આ જ કામ એની વિશિષ્ટ રીતે કરતો હોય છે. નવલકથાની નિરૂપણપદ્ધતિના મુખ્ય બે વિભાગો પાડીએ તો એકમાં ઘટનાઓનું પ્રાબલ્ય વર્તાય છે. અદ્‌ભુતનો પુટ આપેલો શૃંગાર, વીર – આ એના મુખ્ય રસ. આથી એમાં પ્રેમ અને શૌર્ય મુખ્ય ભાગ ભજવે છે; ભાગ્યની ચડતીપડતી કાર્યવેગમાં સંઘાતપ્રતિઘાતના તુમુલ આવર્તો ઉપજાવે છે. એનો તરસ્વી વેગ પાત્રનાં આગવાં વ્યક્તિત્વને ઝાઝાં સ્ફુટ કરવાનેય થંભતો નથી. બીજી પદ્ધતિમાં ઘટનાઓની આવી ધમાચકડી હોતી નથી, શી ઘટના બને છે એના કરતાં ઘટના કેવી રીતે બને છે એ તરફ એમાં આપણું ધ્યાન ખેંચાતું હોય છે; ઉદ્દામ આવેગોના વમળમાં આપણે ચકરી ખાતા નથી. એમાં આપણે દૃષ્ટિને સ્થિર રાખીને ચારે દિશાને જોવા મથીએ છીએ; રેખા સાથે રેખાને ગોઠવીને આખું ચિત્ર ઉપસાવવા પ્રેરાઈએ છીએ. આથી એમાં પાત્ર અને એનાં કાર્ય અસાધારણ હોય એવી અપેક્ષા રહેતી નથી. સાધારણ લાગતી સામગ્રીમાંથી સંવિધાનને પ્રતાપે અસાધારણનો સાક્ષાત્કાર થઈ શકે છે. પાત્રો અને ઘટનાઓ પોતે આકર્ષક હોતાં નથી, સર્જકે યોજેલાં

સંવિધાનમાં એમને નવું મૂલ્ય પ્રાપ્ત થાય છે. આ નવું મૂલ્ય જ રસાસ્વાદનું કારણ બની રહે છે. કેટલીક ઘટનાઓ જ એવી હોય છે કે જેને વર્ણવવા માટે વિશિષ્ટ પ્રકારની ભાષા કે એવી કશી યુક્તિની આવશ્યકતા જ વર્તાતી નથી. એવી કૃતિઓ પરત્વે ‘ભાષાને શું વળગે ભૂર’ એમ કહી શકાય. પણ આ કૃતિઓ સાહિત્યિક રચનાઓ બની રહેતી નથી. છાપાંમાં વર્ણવાયેલી ખૂનની કે અપહરણની ઘટના આના નિદર્શન રૂપે રજૂ કરી શકાય. આવી ઘટનાના પર જ મદાર બાંધનારો સર્જક ઘટનાને આધારે જ તરે છે કે ડૂબે છે. ઘટનાની જે મર્યાદા તે એની મર્યાદા બની રહે છે. કેટલીક વાર કૃતિમાં એ પોતાને નિરર્થક અન્તરાય રૂપ થઈ પડતી પણ અનુભવે છે. આવી કૃતિઓમાં ઘટનાઓનો મેદ જ પુષ્ટતાની ભ્રાન્તિ ઊભી કરે છે. છાપું વાંચવાથી થતો ‘આનન્દ’ તે રસાસ્વાદનો આનન્દ નથી હોતો.

આથી નવલકથા અને કથાકાવ્ય કે મહાકાવ્ય વચ્ચે આપણે વિવેક કરવાનો રહેશે. ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ – આ ચારે પુરુષાર્થ જેમાં સિદ્ધ થયેલા બતાવ્યા હોય તે મહાકાવ્ય એવી આપણી એક વ્યાખ્યા છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં એવો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે, માટે એને મહાકાવ્ય તરીકે ઓળખાવી શકાય એવી દલીલ કરવામાં આવે છે. કયા અને કેટલા પુરુષાર્થો સિદ્ધ કરી બતાવ્યા તે સાહિત્યમાં મહત્ત્વની વસ્તુ નથી; એ પૈકીનો એક પણ નવલકથાકારે સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન ન કર્યો હોય તો એટલા જ ખાતર સાહિત્ય લેખે એ કૃતિ ઊતરતી કક્ષાની ગણી શકાય નહીં; ઇયાગો જેવા ખલનાયકનું પાત્ર પણ જો શૅક્સપિયર ઉત્તમ રીતે રચી શકતો હોય તો એ મહાન નાટકકાર બની રહે છે, કારણ કે ખલનાયકની દુષ્ટતામાં એ રાચતો નથી, પણ પૂરી તાદાત્મ્યપૂર્વકની તટસ્થતાથી એ દુષ્ટતાનું રૂપ આપણી આગળ પ્રગટ કરી આપે છે. એ દુષ્ટતાનું રૂપ જો આપણે નહીં જોઈ શકીએ તો એટલે અંશે સૃષ્ટિ વિશેની અને આપણે પોતાને વિશેની આપણી અભિજ્ઞતામાં ઊણપ રહી જાય. આથી વિવેચનમાં અસાહિત્યિક ને અપ્રસ્તુત એવાં ધોરણોની સેળભેળ ન થઈ જાય તેની તકેદારી રાખવી એ જાગ્રત વિવેચકોનો ધર્મ થઈ પડે છે.

આ બે સ્વરૂપોને સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ તપાસીએ. સાહિત્યનાં સ્વરૂપોમાં ઉચ્ચાવચતા સ્થાપવાનું વલણ પણ સાચું નથી. દરેક સ્વરૂપ જો સાર્થક રીતે સિદ્ધ થયું હોય તો રસાસ્વાદને માટે એકસરખું કારગત નીવડે છે. મહાકાવ્ય અને નવલકથા એ બે સામસામે છેડેનાં સ્વરૂપો છે. રામાયણ કે મહાભારતનો ભૂતકાળ તે ઇતિહાસનો ભૂતકાળ નથી. કાલિદાસ એનાથી જેટલે અન્તરે હતા તેટલે જ અન્તરે આજે આપણે પણ છીએ. આપણી સ્મૃતિને આધારે જેનું પુનરુદ્‌ભાવન થઈ શકે તેવો ભૂતકાળ એ નથી. વંશાવળીનાં પગથિયાં ગોઠવીને એ ભૂતકાળ સુધી પહોંચી શકાતું નથી. વ્યાકરણનાં ચોકઠાંમાં પણ એ ભૂતકાળનો સમાવેશ થઈ શકતો નથી. આપણો ભૂતકાળ એક વાર વર્તમાન હશે એવી કલ્પના આપણે કરી શકીએ છીએ. મહાકાવ્યના ભૂતકાળ વિશે એવો ખ્યાલ બાંધી શકાતો નથી. ભૂતકાળ બની ચૂકેલા ઘણા બધા વર્તમાનકાળ પૈકી કોઈની સાથે એનો મેળ બેસાડવાનું આપણાથી બની શકતું નથી. એને એકાદ ‘ideal past’ કહી શકાય, ને એનું પુનરુદ્‌ભાવન કરવાને આખી એક પ્રજાની સ્મૃતિનો ખપ પડે – પ્રજા પ્રજા તરીકે અખણ્ડ રહી શકી હોય તો. મહાકાવ્યના ભૂતકાળની આ વિલક્ષણતા એને જુદા જ પ્રકારની વાસ્તવિકતા અર્પે છે. એક રીતે કહીએ તો આપણી સ્મૃતિ જે વિકાર ઊભા કરે છે તેનાથી મુક્ત એવો, અવિકારી અવ્યય, ભૂતકાળ એ બની રહે છે. એ સનાતન છે એમ કદાચ આપણે નહીં કહીએ, પણ એ પુરાણો બની શકતો નથી, કારણ કે વૃદ્ધિ અને ક્ષયની પ્રક્રિયા જ એમાં સ્થગિત થઈ ગઈ હોય છે. જરાવસ્થાના આપણા અનુભવને આપણે તપાસીશું તો એમાં આપણી જ પોતાની બાલ્યાવસ્થા, કિશોરાવસ્થા, યુવાનીને આપણે દૂર મૂકી આવ્યા છીએ એનું ભાન મુખ્ય ભાગ ભજવતું હોય એવું લાગશે. પોતાની જ એક અવસ્થા અને બીજી અવસ્થા વચ્ચેની આવી દૂરતાનો અનુભવ આપણે માટે કાળની જે વાસ્તવિકતા સિદ્ધ કરી આપે છે તે વાસ્તવિકતા મહાકાવ્યના

કાળને હોતી નથી. નવલકથાકારનો કાળ તે આપણો કાળ છે. આ એક મોટો ભેદ આ બે સાહિત્યસ્વરૂપનો વિચાર કરતાં લક્ષમાં લેવો જોઈએ.

આપણું યથાર્થ તે ઇંદ્રિયથી પ્રત્યક્ષ થતું યથાર્થ છે. આથી નવલકથામાં ભૂતકાળને લાવવો હોય તો વર્તમાનને રૂપે પ્રત્યક્ષ બનાવીને જ લાવવો પડે. વર્તમાન તો સૂચ્યગ્રબિન્દુ જેટલો જ હોય છે. એ બિન્દુનું સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ કેવળ ભૌમિતિક અસ્તિત્વ છે, એને કશું પરિમાણ હોતું નથી. તો વર્તમાનનું પરિમાણ શું? આપણામાં સંચિત થયેલી ભૂતકાળની સંવેદનાઓ આખરે તો છબિ, કલ્પન-imageના રૂપમાં જ ટકી રહેતી હોય છે. એનો વર્તમાનની ક્ષણ પર પ્રક્ષેપ કરીને આપણે આપણી યથાર્થતાને પામવા મથીએ છીએ; નહીં તો એ યથાર્થતાની content ક્યાંથી આવે?

કાળના દ્રાવણમાં આપણે બદલાતાં જઈએ છીએ; આથી નવલકથાનાં પાત્રવિધાનમાં સર્જકે સર્જેલો કાળ મોટો ભાગ ભજવે છે. મહાકાવ્યનાં પાત્રોનું એવું નથી, માટે એ પાત્રોમાં અસાધારણ લક્ષણોનું આરોપણ થયું હોય છે. દશાનન રાવણ કે હનુમાનની એ સૃષ્ટિ છે. આવી અસાધારણતા નવલકથાનાં પાત્રોને પરવડે નહીં. મહાકાવ્યનાં પાત્રોને આખી એક પ્રજાની myth સિદ્ધ કરી આપતી હોય છે, જ્યારે નવલકથાકારે પોતાનાં પાત્રોને એની આજુબાજુની દુનિયામાંથી આણવાનાં હોય છે, ને નવલકથાની અંદર એની નવી વાસ્તવિકતા સિદ્ધ કરવાની હોય છે. આ સિદ્ધ કરવાની પદ્ધતિ તે જ નવલકથાકારની કળા. આમ કળા તે કવિતાઈ નથી પણ તન્ત્ર છે. વ્યવહારને પરિચિત વાસ્તવિકતાની વફાદારીનું દાસીખત કળાએ લખી આપવાની જરૂર નથી.

આ અર્થમાં ઐતિહાસિક નવલકથાને સાચા અર્થમાં નવલકથા કહી ન શકાય. ઐતિહાસિક નવલકથાનો ભૂતકાળ મહાકાવ્યના ભૂતકાળ જેવો નથી, એ વિકારી છે, માટે એ જેમ જેમ દૂર જતો જાય છે તેમ તેમ વિકાર પામતો જાય છે. આથી એમાં જે નિરૂપાય છે તેની વાસ્તવિકતા સિદ્ધ કરવાનો ભાર એ ઇતિહાસને માથે નાખી દઈ શકે નહીં. ઐતિહાસિક નવલકથા મહાકાવ્યની (અથવા તો કથાકાવ્યની) દિશા તરફ વધુ ઢળતી હોય છે. પશ્ચિમમાં એને ‘રોમાન્સ’ના વર્ગમાં મૂકવામાં આવે છે. આવા ‘રોમાન્સ’માં સંચાલક બળ તે કોઈ તુક્કો હોય છે, પછી ભલે આપણે એને ભાવનાને મોટે નામે નવાજીએ. એ ભાવનાને બદલે તુક્કો લાગે છે એનું કારણ એ છે કે એમાં વાપરવામાં આવતો ભૂતકાળ તે રૂઢ ભૂતકાળના નકશાનો પડદો માત્ર હોય છે. એ આછો પડદો આપણા વર્તમાન આડે ઢાંકીને (જેની અર્ધપારદર્શિતા આપણને એની આરપાર જોવાની પૂરી સગવડ કરી જ આપતી હોય છે!) નવલકથાકાર તે સમયની કેટલીક વિલક્ષણતાઓની મદદથી પોતાની તરકીબને ટકાવી રાખવા મથતો હોય છે. એમાં પણ ઘટનાઓનું ઘટના લેખેનું મહત્ત્વ જળવાઈ રહે છે.

અહીં નવલકથાની કથનરીતિ વિશે પણ થોડું વિચારવું ઘટે. અંગ્રેજીમાં તો story, tale, chronicleની વગેરે સંજ્ઞાઓના આગવા સંકેતો સ્પષ્ટ છે. આપણે ‘નવલ’ સાથે ‘કથા’ જોડીને થોડી ગૂંચ ઊભી કરીએ છીએ. આખ્યાન જે અર્થમાં કથા છે તે અર્થમાં નવલ કથા નથી. આ બેની નિરૂપણરીતિ વચ્ચેના ભેદને વધુ સ્પષ્ટ કરીએ. આખ્યાનને લાંબું કથાકાવ્ય કહી શકાય. કથનરીતિ અને વર્ણનરીતિ – આ બંનેની પદ્ધતિ જુદી છે. અહીં ‘વર્ણન’ શબ્દના સંકેતને જુદી રીતે પ્રયોજવા ધાર્યો છે. કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિની વાત કથનરીતિથી કહેવાય – દા.ત. શામળની અને બીજા મધ્યકાલીન કવિઓની પદ્યવાર્તાઓ. નવલકથા વર્ણનરીતિનો આશ્રય લે. આ બે વચ્ચે જે મુખ્ય ભેદ છે તે આઃ જે બની ચૂક્યું છે તેની કથા સમ્ભવે, પણ જે બનતું જાય છે, જે વર્તમાનનો વિષય હોય એવી રીતે આલેખાય છે તેને વર્ણનરીતિનો આશ્રય લેવો પડે. એનો જે કાળ તે Ortega જેને gnomic aorist કહે છે તે. કથનપદ્ધતિમાં આપણને જે આકર્ષે છે તે કથનનો વિષય,

ઘટનાઓ; વર્ણનપદ્ધતિમાં આપણને જે આકર્ષે છે તે વર્ણ્ય વિષય નહીં, પણ વર્ણન કરવાની રીતિ. આથી એમાં વર્ણ્ય વિષયની અસાધારણતાનું ઝાઝું મહત્ત્વ નથી, એ કેટલીક વાર કદાચ વિઘ્નરૂપ પણ નીવડે. આથી એ અસાધારણ કે ચમત્કારી ઘટનાની શોધમાં રાચતો નથી. પદ્યવાર્તા કે આખ્યાનમાં ચમત્કાર વિના ચાલે નહીં. ગુજરાતી નવલકથા હજી નવલકથાના શુદ્ધ સ્વરૂપને સાચા અર્થમાં પામી નથી, માટે જ એ ચમત્કારને હજી છોડી શકી નથી. મુનશીની 'તપસ્વિની'માંની રાજબા કે દર્શકની 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી'માંના ગોપાળબાપા ચમત્કારી પાત્રો છે. કથામાં જે વાસ્તવિક છે તે નવલના વાસ્તવિકથી જુદું પડે છે. કથાનું વાસ્તવિક પ્રમાણનિર્ભર નથી, નવલનું વાસ્તવિક નવલકથામાં જ સિદ્ધ થતું હોવાથી એને આપણે ગૃહીત તરીકે પહેલેથી સ્વીકારી લઈ શકતાં નથી, આ અર્થમાં સમ્ભવિતતાનો સંકેત પણ બદલાય છે. આપણે જે પ્રકારની વાસ્તવિકતાથી ટેવાયા છીએ તેને ચીલેથી જે નીચે ઊતરી પડે તેને આપણે કપોલકલ્પિત કહીએ. આથી અંગ્રેજીમાં 'રોમાન્સ' અને 'નોવેલ' – એ બન્નેને માટે fiction શબ્દ પ્રયોજીને એ બંનેમાં વ્યવહારની વાસ્તવિકતા શોધવાની નથી એવું સૂચન કદાચ કરી દેવામાં આવ્યું છે. આથી કથાનું સૌથી મોટું સાહસ તે આપણી બરડ વાસ્તવિકતાને પછાડીને કચ્ચરકચ્ચર કરી નાંખવાનું સાહસ છે. આથી જ એનો શૃંગાર પણ હંમેશાં અદ્ભુતનો આંગળિયાત હોય છે. વિજ્ઞાનનું વર્ચસ્ વધતું ગયું તેમ તેમ આવી કથાનું વિશ્વ સંકોચાતું ગયું. આજે જેને 'science fiction' કહીને ઓળખીએ છીએ તે દ્વારા એ કથાની કપોલકલ્પિતતાનો સ્વાદ વિજ્ઞાનનું નામ દઈને ચાખવાનો પ્રયત્ન થતો જોવામાં આવે છે. મનોવિજ્ઞાને આન્તરમનની ભાળ કાઢી આપી. આથી પણ કેટલાક સીમાડાઓ સંકોચાઈ ગયા.

તો વ્યવહારની વાસ્તવિકતાને કપોલકલ્પિત બનવા દીધા વિના, રસાસ્વાદની સામગ્રી રૂપે શી રીતે ખપમાં લેવી? વ્યવહારની વાસ્તવિકતા અને કવિતા – એ બેને તો હંમેશાં સામસામે છેડે મૂકવાને આપણે ટેવાયેલા છીએ. એ જેવી છે તેવી જ જો એને વફાદારીથી રજૂ કરીએ તો એ રસાસ્વાદની સામગ્રી નહીં બને. જો એ શક્ય હોત તો વર્તમાનપત્રની કટારો કવિતાથી દરરોજ છલકાઈ ઊઠી હોત. જે રૂપે હોય તે રૂપે અવતારવાથી રસસામગ્રી બની રહેવાનું તો શક્ય છે કેવળ સઆર માટે, કારણ કે સઆરમાં પ્રજાના અનેક કાળનાં સંવેદનોનો નિચય થયો હોય છે. પણ વ્યવહારની એ વાસ્તવિકતાને તિર્યક્ દૃષ્ટિએ જો જોઈએ તો એનું નવું રૂપ પ્રકટ થાય. આ તિર્યક્તા જડ બનેલી વાસ્તવિકતામાં આન્દોલનોનો સંચાર કરે છે; એ આન્દોલનોની ઓછીવત્તી માત્રાનુસાર એનાં રૂપ બદલાતાં રહે છે. તિર્યક્તાના કોણના અંશ પર પણ ઘણો આધાર રહે છે. તિર્યક્ બનેલી વાસ્તવિકતા એમાં રહેલી સ્થિતિસ્થાપકતાના ગુણે કરીને કદીક ફરીથી પોતાની અસલ સ્થિતિને પામવા મથે છે, તો કદીક એને એની વિરુદ્ધ દિશામાં વધુ વેગ મળ્યો હોય છે તો એને સામે છેડેની આદર્શમયતા સાથે એ ટકરાઈને નવાં આન્દોલનો ઊભાં કરે એવું પણ બનવાનો સમ્ભવ રહે છે. આ બન્ને છેડા તરફનું એનું ઝૂકવું એનામાં જે તરલ કમ્પિત એવી લયાત્મકતાનો સંચાર કરે છે તે જ આપણી રસાનુભૂતિનો વિષય બની રહે છે. તિર્યક્ બનેલી વાસ્તવિકતાનું આ ઝૂકવું નવલકથાકાર કેવી રીતે સિદ્ધ કરી શકે તેનું કોઈ વ્યાકરણ હોઈ શકે નહીં.

આ તિર્યક્ વાસ્તવિકતા નવલકથાનાં પાત્રોને માટેનું વાતાવરણ બની રહે છે, એમનાં કાર્યો (ઘટનાઓ) એ વાતાવરણમાંથી જ સમ્ભવે છે. સાચી નવલકથામાં કાર્ય અને વાતાવરણ વચ્ચે વધુમાં વધુ અભિન્નતા સિદ્ધ થઈ હોય છે. એને પરિણામે પાત્ર આખરે વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિથી વધુ મહત્ત્વ ધરાવતું નથી. તો નવલકથામાં પાત્રનું સ્થાન શું? ખરી રીતે જોઈએ તો આ પ્રશ્ન જ ખોટો છે. જે નવલકથામાં પાત્રસંવિધાન નહીં પણ પાત્ર વધારે ધ્યાન ખેંચે તે નવલકથામાં પર્યાપ્ત માત્રામાં કળા સિદ્ધ નથી થઈ એમ જ કહેવાનું રહે. પાત્રની વાસ્તવિકતા નહીં પણ એના સંવિધાનની કળાનું સત્ય આપણા આસ્વાદનો વિષય છે. આથી પાત્ર ધીરોદાત્ત

છે, ધીરલલિત છે કે ધીરોદ્ધત છે તે મહત્ત્વનું નથી: એ ધીરોદાત્ત, ધીરલલિત કે ધીરોદ્ધત શી રીતે બની શકે છે તે જ મહત્ત્વનું છે. આથી ‘પ્રતાપી’ પાત્રો વિશેની આપણી માન્યતાને આપણે ફરી ચકાસી જોવી જોઈએ. વર્ગચિત્રરૂપ પાત્રો અને આગવું સંકુલ વ્યક્તિત્વ ધરાવતાં પાત્રો, flat અને round પાત્રો, લેખકને અભિમત રૂપકગ્રન્થિના અંકોડારૂપ બની રહેતાં પાત્રો, પ્રતીકની ક્ષમતા ધરાવનારાં પાત્રો – આવી પાત્ર વિશેની વિભિન્ન વિભાવનાઓ વિવેચનમાં પ્રવર્તતી દેખાશે. પાત્રની વિભાવનામાં માનવના વિશ્વ સાથેના સમ્બન્ધની સર્જકને અભિમત દૃષ્ટિ પણ ભાગ ભજવતી હોય છે. આપણે ત્યાં પણ્ડિતયુગની ભાવનાગ્રસ્તતા પાત્રવિધાનમાં કેવી રીતે પરિણામકારી નીવડી છે તે જોવા જેવું છે. ભાવનાગ્રસ્તતા જે મર્યાદા ઊભી કરે છે તેને ઉલ્લંઘીને પાત્રનું વ્યક્તિત્વ વિસ્તરી શકતું નથી. પાત્ર ભાવનાનું ભાજન બની રહે છે. ભાજન તરીકેની passivity એનામાં હોય છે. આથી એ કેવળ પાત્રની દશામાં રહી જાય છે, ચરિત્ર બનવાની સ્થિતિમાં એ પહોંચી શકતું નથી. એની વાસ્તવિકતા ઉપજાવવાને કેટલીક વાર શારીરિક વિલક્ષણતાનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. સામુદ્રિક શાસ્ત્રમાં આપેલાં લક્ષણોનો, characterologyનો પણ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. મુનશીનાં, પોતાનું ધાર્યું કરનારાં, પ્રતાપી પાત્રોનાં વર્ણન જુઓ. એમનો નીચલો હોઠ પાતળો હોય છે ને તેને એઓ હંમેશાં દાંત નીચે દબાવતા હોય છે અથવા કરડતા હોય છે. નીચલો હોઠ જાડો હોય તો વિલાસિતાનો સૂચક બની રહે છે. આ રીતે આવતી વાસ્તવિકતા બહુ સ્થૂળ સ્વરૂપની હોય છે. દોસ્તોએવ્સ્કી આવાં લક્ષણો વર્ણવતો હોય છે ત્યારેય એનાથી બંધાઈ જતો નથી. એણે કરેલું પાત્રોનું બાહ્ય વર્ણન જે અપેક્ષા બંધાઈ તેનાથી કોઈ જુદી જ રીતે એનાં પાત્રો પાછળથી વર્તતાં હોય છે. આવું પાત્રવિધાન સંગતિ અને પ્રતીતિકરતાના આપણા ખ્યાલને પણ ધરમૂળથી પલટી નાંખે છે. એ પાત્રો માનસશાસ્ત્રે વર્ણવેલી અમુક ગ્રન્થિઓનાં કે વિલક્ષણતાનાં નિદર્શન રૂપ બની રહેતાં નથી. આથી દોસ્તોએવ્સ્કી, જેને block

characterization કહે છે, તેની મર્યાદામાંથી ઊગરી જાય છે. ગોવર્ધનરામ, મુનશી, રમણલાલ કે દર્શકનાં પાત્રો વિશે આમ કહી શકાશે નહીં. એમનાં પાત્રોમાં સમ ખાવા પૂરતી વાસ્તવિકતા હોય છે ખરી પણ ર્વરહ ઉચૈહ કહે છે તેમ ‘...they so obviously exist less for their own sake than as the wrappings for an urgent... message.’ પાત્રો પાસેથી એમનાં વર્તનનો initiative જ એમાં ઝૂંટવી લેવામાં આવ્યો હોય છે. એઓ અનેક ભાવવાચક સંજ્ઞાઓના સરવાળા જેવા બની રહે છે. એ પાત્રના વિકાસ(!)ને દરેક તબક્કે એના કાર્ય અને લેખકે શરૂઆતમાં જ યાદી કરીને આપેલાં માનસલક્ષણોનો તાળો મેળવી શકો છો, કારણ કે એમને વિશે અકળ કહી શકાય એવી કશી નવી સમ્ભવિતતાનો કે કશા રહસ્યનો એમાં લેખકે અવકાશ જ રાખ્યો નથી હોતો. ઉદાર ભાવનાના નિરૂપણનો આગ્રહી લેખક એની સૃષ્ટિના નિર્માણમાં તો કૃપણપણે જ વર્તતો હોય છે. આથી ભાવનાની અનિવાર્યતા સિદ્ધ થતી નથી, એ શ્રદ્ધાથી સ્વીકારવામાં આવતાં અનેક ગૃહીતો પૈકીનું એક બની રહે છે. આમ જેને કળાથી સ્વીકારવાનું હોય છે તેને શ્રદ્ધાથી સ્વીકારવું પડે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે. આવી પરિસ્થિતિ રસાસ્વાદમાં વિઘ્નરૂપ થઈ પડે છે. ભાવના નવલકથામાં મૂર્ત થાય તો કળાની રીતે થાય. આન્દ્રે ઝીદના શબ્દોમાં એમાં ‘કintegration of the totality of the moral, intellectual, and emotional preocupations of one’s age (પોતાનાં નહીં, પોતાના યુગનાં) in a synthesis allowing ALL THE ELEMENTS to assume their proper reciprocal relationship’ સિદ્ધ થયું હોવું જોઈએ. કળાસૃષ્ટિમાં આવી સહિષ્ણુતા ને ઉદારતાની અપેક્ષા રહે છે. પરસ્પરવિરોધી એવાં ઘટકો વચ્ચેના પારસ્પરિક આદાનપ્રદાનનું ઇંગિત પાત્રોમાં વર્તાતું હોવું જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો સદ્વર્તન કે સુચ્ચરિત્ર તે દૈવી સમ્પત્તિનું જ્ઞાન નહીં પણ વર્તનને માટેની નિર્ભ્રાન્તિપૂર્ણ સ્વતન્ત્રતાનો ભોગવટો. દૈવી સમ્પત્તિ કે શુભ લક્ષણોનું જ્ઞાન માનવવર્તનથી નિરપેક્ષનું સ્વરૂપનું કદી હોઈ શકે નહીં. આથી Iris Murdoch કહે છે તે યોગ્ય જ છે: ‘A great novelist is essetially tolerant,

that is, displays a real apprehension of persons other than the author as having a right to exist and to have a separate mode of being which is important and interesting to themselves...The great novels are victims neither of convention nor of neurosis.

The social scene is a life-giving framework and not a set of dead conventions or stereotyped settings inhabited by stock characters. And the individuals portrayed in the novels are free, independent of their author, and not merely puppets in the exteriorization of some closely locked psychological conflict of his own.' અને 'Nausea'ના નાયકો પોતાના વ્યક્તિત્વમાં અત્યન્ત સંકુલ એવી જીવન વિશેની અભિજ્ઞતાને સમાવી લઈ શકે એવાં સક્ષમ પ્રતીકની કોટિએ પહોંચી શકે છે. પ્રતીક રૂપે સિદ્ધ થયેલું પાત્ર અને અમુક ભાવનાના વાહક કે પ્રતિનિધિ રૂપે આલેખાતું પાત્ર – આ બે વચ્ચેનો વિવેક વિવેચકે હંમેશાં કરવો જોઈએ. નવલકથાનો નાયક નવલકથાના કાર્યવેગને કઈ દિશાએ વાળવો તે નક્કી કરતો હોય છે એમ કહેવાય છે. અહીં કાર્યવેગે કઈ દિશા લીધી તેમાં આપણને રસ નથી, એ દિશા તરફ એને શી રીતે વાળવામાં આવ્યો તેમાં જ આપણને રસ છે. નાયક પોતે, જે વાસ્તવિકતાનું આદર્શ પરિસ્થિતિમાં રૂપાન્તર કરવા ઇચ્છતો હોય છે તે વાસ્તવિકતાનો જ એક અંશ હોય છે. આ રૂપાન્તર એ શી રીતે સિદ્ધ કરે છે? એની પ્રથમ આવશ્યકતા પોતાનું પોતાપણું સિદ્ધ કરવાની છે. એ પોતાને રૂઢિના નિયન્ત્રણ નીચે મૂકવા ઇચ્છતો નથી. આનુવંશિકતા, પરિવેશ – આ એના વ્યક્તિત્વનાં નિર્ણાયક બળ બની રહે એમ એ ઇચ્છતો નથી. એ પોતાને સિદ્ધ કરવાની સાથે જ પોતાના વિશ્વને સિદ્ધ કરતો જતો હોય છે. એનાં કાર્યોનું પરિમાણ અને એના વ્યક્તિત્વનું પરિમાણ – આ બે વચ્ચેની સંવાદિતા જળવાઈ હોવી જોઈએ. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં જ્યારે પાત્રાલેખનનો પ્રશ્ન વિચારીએ ત્યારે આ પ્રશ્ન પૂછવો ઘટે છે. દર્શકને પોતાનાં પાત્રો દ્વારા મહાન આદર્શો સિદ્ધ થાય એવો લોભ છે. પણ આ લોભ જ એમનાં પાત્રોને પાત્રની સ્થિતિમાંથી ચરિત્રની કક્ષાએ પહોંચવા દેતો નથી. એમનાં પાત્રનું કાઠું, એ જે કાર્યો કરવાને પ્રયોજાયું હોય છે તેને અનુકૂળ પરિમાણનું ઘડાયું હોતું નથી. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં પણ પહેલા ભાગનો સરસ્વતીચંદ્ર તે ચોથા ભાગનો સરસ્વતીચંદ્ર નથી. સિદ્ધલોકમાં ગયા પછી એ પાછો પૃથ્વી પર ઊતરી શક્યો હોય એની આપણને પ્રતીતિ થતી નથી. મુનશીનાં પાત્રો સ્થૂળ દૃષ્ટિએ જોતાં ઘણી ધમાચકડી મચાવી મૂકતાં હોય છે, પણ એની સાથે એમની આન્તરિક સૃષ્ટિનો પટવિસ્તાર સમાન્તર રીતે ઊઘડતો જતો નથી. આને પરિણામે એમનાં કાર્યોનાં એ માત્ર નિમિત્ત રૂપ બન્યાં હોય એવું આપણને લાગે છે. 'તલવારની પટાબાજી જેવા સંવાદો' તે આ ઊણપને ઢાંકવાનો પ્રયત્ન છે તે છતું થઈ ગયા વગર રહેતું નથી. ગોવર્ધનરામમાં experienceની physicalityની માત્રા ઓછી છે. તો મુનશીમાં આ physicalityનો psychic counterpart છે તે પૂરો વ્યંજિત થઈ શકે એવી યોજના થઈ શકી નથી. કથાકાવ્યની જેમ એમાં ઘટના પર મદાર બાંધીને વસ્તુવિકાસ સાધવાનો પ્રયત્ન છે. નવલકથાકાર પાત્રોનું મનોવિશ્લેષણ કરી આપે એવી અપેક્ષા આપણે રાખતા નથી. એની સંવિધાનપદ્ધતિ જ એવી હોવી જોઈએ કે જેથી સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ – બંને ભૂમિકાઓ ભાવકના ચિત્તમાં યુગપદ્ રચાતી આવે; ને તેય એવી રીતે કે એમાં સર્જકના નિયન્ત્રણ કે નિર્દેશનો ભાવ વર્તાય નહીં. નિરૂપણની આ સૂક્ષ્મતાના અભાવને કારણે આપણી નવલકથા શુદ્ધ સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે વિકસી શકી નથી. નિરૂપણની આ સૂક્ષ્મતાના અભાવ વિશે વૅરહ ઉચૈહ પણ ફરિયાદ કરે છે: 'The chief cause of badness in novels is externality: the author wishes to communicate something to the reader and to this end he makes his puppets, the characters, utter certain words and perform certain actions, but all the time it is obvious to both parties that the characters are ciphers; the only real people in the relationship are

the author who has the ideas and the reader who absorbs them. Even novels written at a vey high level of energy and inventiveness can show this fault...The whole raison d'etre of such fiction is precisely that it is not taken as fiction at all, but, in every sense that matters, as documentary: the author appears before the reader and harangues him with the object of stirring his conscience: the characters are puppets, though unforgettable ones, and the plot a mere sequence of contrived metaphors,' આ વિધાન આપણી 'સરસ્વતીચંદ્ર'થી માંડીને છેક 'અંતરપટ' સુધીની નવલકથા (!) માટે કેટલું સાચું છે! ગોવર્ધનરામ તો પ્રજાને ઉદ્‌બોધવા માગતા હતા. એનો એમણે સ્પષ્ટ એકરાર કરેલો છે. દર્શકે હમણાં જ પોતાની નવલકથાલેખનની પ્રવૃત્તિને by-product કહીને ઓળખાવી. એમનો હેતુ (આ 'હેતુલક્ષિતા' પર જ વહેમ જાય છે, કારણ કે એક સૃષ્ટિનું સર્જન કરવું એ સિવાય વળી બીજો શો હેતુ હોઈ શકે? એટલું જ શું પર્યાપ્ત નથી?) પણ આપણી આ સંકુલ થતી જતી દુનિયા વિશેની આપણી સમજ કેળવવામાં આપણને મદદ કરવાનો નહીં, પણ readymade સમજને આધારે, એના ચોકઠામાં જ, આપણી ન ગાંઠે તેવી સંકુલતાને કોષ્ટકમાં પૂરી આપવાનો હોય એવો આપણને વહેમ જાય છે. દરેક જમાનામાં શાધિ માં ત્વાં પ્રપન્નમ્ કહીને નવલકથાકાર આગળ ઊભા રહેનારા વાચક-શિષ્યની ખોટ નહીં પડે. પણ કૃષ્ણ રણાંગણ પર, બે સૈન્યની વચ્ચે ઊભા રહીને ઉપદેશ આપતા હતા. આ સન્દર્ભની યથાર્થતા ઉપદેશક-લેખકો ઉપજાવી આપે છે ખરા? દર્શકનો સત્યકામ જે કામ કરવા નીકળ્યો છે તે બુદ્ધ ને ગાંધીના કરતાં પણ કપરું કામ છે, કારણ કે બુદ્ધ અને ગાંધીના જમાનામાં જે દુનિયા હતી તે આજે રહી નથી. આથી સત્યકામનું કામ વધારે કપરું છે. પણ સત્યકામ બુદ્ધ કે ગાંધીના કાઠાનો બની શક્યો છે ખરો? આજની બદલાયેલી દુનિયામાં પણ આખરે તો એ બુદ્ધ કે ગાંધીએ જીવનદોહન રૂપે જે મૂલ્યો ઉપજાવ્યાં તેનો જ શુકપાઠ રટતો હોય છે; એમનાં જ ગૃહીતોને એ મન્ત્રની જેમ વાપરતો હોય છે; મૂલ્યબોધની મથામણ, એનાં અમૃતવિષ – આનું સમર્થ નિરૂપણ થયું હોત તો નવલકથા બુદ્ધ કે ગાંધી નહીં, પણ સાચો સત્યકામ સર્જવામાં સફળ નીવડી હોત. અમેરિકી નવલકથાકાર સેલિન્જરની લઘુનવલ 'કેચર ઇન ધ રાય'નો નાયક પણ પોતાની રીતે કેટલાંક મૂળભૂત મૂલ્યોને સ્વીકારીને ચાલવા મથે છે. એનામાં દુનિયાને પ્રબોધવાનો કે ભૂતમાત્રના આતિર્નાશનનો પયગમ્બરી અભિનિવેશ નથી; એ પૂરી પ્રામાણિકતા (જે પોતાનું ડિમડિમ વગાડવા જેટલી સભાન પણ નથી ને આ સભાનતા નહીં હોવાને કારણે જ વધુ સાચી લાગે છે)પૂર્વક પોતાને અખણ્ડ રાખવા મથે છે, કસોટીએ ચઢે છે. વિશ્વના ભાવી પર પરિણામકારી નીવડે એવું કશું મહાન કાર્ય એણે કરવા ધાર્યું નથી, ને છતાં, યુવાનીના ઉંબર પર ઊભેલા, અદના લાગતા એ કિશોરની આ મથામણમાં જે સચ્ચાઈ સર્જકની કળાને કારણે આવી છે તે રસનિષ્પત્તિની સાચી સામગ્રી બની રહે છે. લેખકે એ યુવકને કોઈ રીતે અસાધારણ 'નરપુંગવ' બનાવવાનો પ્રયત્ન નથી કર્યો. પણ એ સાધારણ હોવા છતાં, દરેક સાધારણ માનવમાં જે અસાધારણતા રહી હોય છે તેને જે રીતે પ્રકટ કરે છે તેમાં કળાનો વિજય આપણને દેખાય છે. અનુભૂતિના ને ભાષાના સ્તર વચ્ચેની સંવાદિતા પણ એમાં લેખકે કેટલા જતનથી સાચવી છે! આમ દરેક જમાનામાં મુમુક્ષુઓની ખોટ પડવાની નથી, પણ તેથી નવલકથાકારે 'વૈભવ અને વારસા'માંથી સુદામાના તાંદુલ લઈ સોનાના મહેલ બંધાવી આપવાનો લોભ ન રાખવો ઘટે. આથી અબુધ નિરક્ષર વાચકોને 'સુકથાની મદિરા' સાથે ઉપદેશ ઘોળીને પાઈ દેતાં પહેલાં, નવલકથાકારને ચેતવતાં વેરહ ઉચૈહ જે કહે છે તે, ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે: 'The pill is necessary, but we would like to be considered grown-up enough to take it without a spoonful of jam.' આપણો જમાનો સાવ સાજો નરવો છે એવું તો કોઈ કહી શકે તેમ નથી, ઊલટું, આપણા જમાનામાં તો રોગ ઊંડે ઊતરીને ઠેઠ અસ્થિમજ્જા અને મર્મસ્થાનોમાં ભરાઈ બેઠો છે. આથી ઔષધનો તો ખપ પાડવાનો જ, પણ કળાના મુરબ્બાના પડ વચ્ચે એ ઔષધને મૂકવાથી કળાની ચરિતાર્થતા સિદ્ધ થશે ને

ઔષધ વધુ કારગત નીવડશે એવી માન્યતા પ્રજાના માનસિક વિકાસ પરત્વેની અશ્રદ્ધાની જ દ્યોતક નથી બની રહેતી?

મનુષ્યને સૃષ્ટિના કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપીને જોયો ને એને આધારે બધી વસ્તુનું માપ કાઢ્યું ત્યારે નાટકમાં માનવ જુદી રીતે રજૂ થયો. ત્યારે શૅક્સપિયરે માનવને વિશે ઉદ્ગાર કાઢ્યોઃ 'What a piece of work is man!' ત્યાર પછી ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ આવી, મનુષ્યનું વ્યક્તિત્વ સમૂહમાં શોષાઈ ગયું, એ માત્ર functional man બની રહ્યો. Pope જાણે શૅક્સપિયરનો પ્રતિવાદ કરતો હોય તેમ માનવ વિશે કહે છેઃ 'The glory, jest, and riddle of the world!' આમાંય મનુષ્યની gloryની વાત આજે ભાગ્યે જ કરવા જેવી રહી છે. એ ઉપહાસ રૂપ બન્યો છે, ને એ પોતાને મન પણ કોયડા રૂપ બનતો જાય છે એ જ આજે તો સાચું લાગે છે. આથી પાત્રાલેખનમાં પણ ફેર પડ્યો. મનુષ્ય જ્યારે સૃષ્ટિના કેન્દ્રમાં હતો ત્યારે એનું જે ગૌરવ હતું તે આજે રહ્યું નથી. ત્યારે દૈવની સામે ઝૂઝતાં એને નિષ્ફળતા મળતી તો તેમાં પણ ભવ્યતા રહેલી દેખાતી. ઘણી વાર નવલકથા એક અસાધારણ પાત્રની જીવનકથા રૂપ બની રહેતી. આખી નવલકથાનો કાર્યભાર એ ઉપાડીને ચાલતો. આજે એનું એ સ્થાન રહ્યું નથી. એની યાતના એને ગૌરવ અર્પતી નથી, આથી એ કરુણનું સાચું આલમ્બન બની શકે કે કેમ એવો પ્રશ્ન કેટલાક પૂછે છે. જેના વડે એ પોતાના સ્વત્વની પોતાને અને અન્યને પ્રતીતિ કરાવી શકે એવું કશુંક એ કરવા મથે છે, પણ એની અકિંચિત્કરતા સિવાય કદાચ એ કશું સિદ્ધ કરતો નથી. એણે પોતાને જ હાથે ઊભા કરેલા સાધનોના પ્રપંચ નીચે એ પોતે જ દટાઈ જવાના ભયમાં આવી પડ્યો છે. જે ગૃહીતો સ્વીકારીને એ ટકી રહી શકતો તે ગૃહીતો હવે એટલાં દૃઢ કે સંગીન રહ્યાં નથી. આજની સંકુલ પરિસ્થિતિનો તાગ ગૃહીતોની મદદથી એ પામી શકતો નથી. પરાત્પર એવા કશાક તત્ત્વને માથે જવાબદારી નાંખી દઈને નિરાંત અનુભવવાના એના પ્રયત્નો કારગત નીવડ્યા નથી. કાફ્કાની નવલકથા 'The Castle'માં મનુષ્યના આવા પ્રયત્નનો કરુણ અંજામ આલેખાયો છે. એની જ નવલકથા 'The Trial'માં પોતાનો અપરાધી તરીકેનો પરિચય પામે છે, પણ એને પોતાને કે એના પર આરોપ મૂકનારને એના અપરાધની ખબર નથી! આથી સાર્ત્ર વગેરે કહે છે તેમ આપણને પ્રાપ્ત છે તે માત્ર માનવીય સન્દર્ભ, પાત્ર નહીં. દોસ્તોએવ્સ્કીની 'ભોંયતળિયેની ઓરડી'નો નાયક આપણા યુગનો પ્રતિનિધિ છે. એ પોતાની નોંધપોથીમાં પહેલું જ વાક્ય આ લખે છેઃ 'I am a sick man.' ક્યિર્કેગાર્ડે જે 'sickness'નો ઉલ્લેખ કર્યો હતો તેનાથી એ પીડાય છે. એની મહેચ્છા જન્તુ થઈ જવાની છે. કાફ્કાની 'Metamorphosis' વાર્તાનો નાયક એ મહેચ્છા સિદ્ધ પણ કરે છે! આમ આજે પાત્ર અને પરિસ્થિતિ વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા પહેલાં જેટલી દૃઢ કે સ્પષ્ટ રહી નથી. ડાર્વિને જીવનને ભૌતિકતાના સ્તર પર આણી દીધું. એક સ્વતન્ત્ર એકમ તરીકેની માનવશરીરની મહત્તા રહી નહીં. સ્વયસંચાલિત ક્રિયાઓના કર્તા રૂપેનું એનું ગૌરવ રહ્યું નહીં. આ પરિસ્થિતિની મીમાંસા કરતાં સ્પૅનિશ ફિલસૂફ ઓર્તેગાએ કહ્યુંઃ 'Our actions are no more than reactions. There is no freedom, no originality. To live is to adapt oneself, to adapt oneself is to allow material environment to penetrate into us, to drive us out of ourselves. Adaptation is submission and renunciation. Darwin sweeps the heroes off the face of the earth.' આમ, આગળ કહી ગયા તેમ, નવલકથાનો વિષય માનવ છે એ સાચું; પણ એ માનવીની પાસેથી પોતાનાં કાર્યોનું કર્તૃત્વ જ ઝૂંટવાઈ ગયું હોય, એ જો પરિવેશને વશ વર્તીને રહેતો હોય તો માનવને બદલે એ પરિસ્થિતિ જ વિષય બની રહે તે દેખીતું છે. આથી જ ઓર્તેગા કહે છેઃ 'The environment is the only protagonist.' કાફ્કાની નવલકથામાં આનો ઉત્કટ અનુભવ થાય છે. પાત્રની ચૈતસિક અવસ્થા અને પરિવેશ – આ બે વચ્ચેનો સમ્બન્ધ નવલકથામાંના વાતાવરણથી સ્ફુટ થતો હોવો જોઈએ. અનિકેતન માનવીનું સ્થળ શી રીતે ઓળખાવી શકાય? માટે એમિયેલે કહ્યું છે તેમ 'A landscape

is a state of mind.' માનસિક સંચરણસ્ફુરણોનાં correlatives પરિવેશના આલેખનથી વ્યંજિત કરવાનાં રહે છે. આથી માત્ર physical location નહીં પણ વાતાવરણનું પૂરી સૂક્ષ્મતાથી નિરૂપણ થાય તો જ સૃષ્ટિ અસ્તિત્વમાં આવી શકે. આ વાતાવરણ પોતે જ આખી સૃષ્ટિના કેન્દ્રમાં રહેલા પ્રતીકનું સ્થાન લઈ શકે. આ વાતાવરણ કેવળ બાહ્ય સપાટી પરનાં થોડાં ચિહ્નો કે વિલક્ષણતાઓનાં વર્ણનથી ઉપજાવી નથી શકાતું. મનના ભાવનાં પ્રતિરૂપોને સાકાર કરે એવી આબોહવાનું નિર્માણ કરવાની જવાબદારી નવલકથાકારને સ્વીકારવાની રહે છે. દરેક કાર્ય, દરેક શબ્દ, પ્રકટ કે અપ્રકટ બધી જ ઘટનાઓનું ઉદ્‌ભવસ્થાન આ વાતાવરણ હોય છે. ઉપનિષદ્માં આ સૃષ્ટિને બ્રહ્મના ઉચ્છ્વસિત તરીકે ઓળખાવી છે. સર્જક જે સૃષ્ટિ રચે છે તે પણ એના ઉચ્છ્વસિત રૂપે જ પ્રકટતી હોય છે. આ અર્થમાં પરિવેશ કે વાતાવરણ સર્જવાની ભૂમિકા હજી આપણી નવલકથામાં તૈયાર થઈ હોય એમ લાગતું નથી.

નવલકથાની, બહુ ચોક્કસ એવાં લક્ષણોવાળી, વ્યાખ્યા ઝટ બાંધી દઈ શકાતી નથી. એનાં ઘટક રૂપ ગણાતાં પાત્ર, વસ્તુ, વાતાવરણ પર આપણે એક નજર નાખી ગયા. આ બધાં પરત્વે, કોઈ પ્રકારનું આગ્રહી વલણ રાખવાનું શક્ય નથી. વળી, નવલકથા વિસ્તાર ખમી શકે એવું સ્વરૂપ છે. એની આ નિયમરહિતતાને કારણે નવલકથાકારો ભયના માર્યા, એનું સ્વરૂપ દૃઢ બંધાયેલું રહે એટલા માટે કશીક 'વાસ્તવિકતા'ને આધારે એને ટકાવી રાખવા મથતા હોય છે. વાસ્તવિકતાને તરણાંની જેમ બાઝી રહેવાની આ ભીરુ વૃત્તિમાંથી આપણી નવલકથા હજી મુક્ત થઈ નથી. સર્જનનો ઉદ્દામ આવેગ સીમારેખાનો ધ્વંસ કરી નાખે એવી પરિસ્થિતિ(નિત્શે જેને 'formidable erosion of contours' કહે છે તે)નો આપણને અનુભવ થયો નથી. સ્વેચ્છાએ આ વાસ્તવિકતાનો આધાર છોડીને પોતાની આગવી વાસ્તવિકતા કૃતિના સર્જન દરમિયાન ઉપજાવી લેવાની હામ આપણા નવલકથાકારે ભીડવાની છે. સંજોગોના સન્તાન રૂપ માનવી કે ધરતીની નીપજ રૂપ માનવીની એ ધરતી લુપ્ત કરીને એને માટે નવી ભૂમિકા રચવાનો પ્રયત્ન કેમ્યૂ, કાફ્કા વગેરે સમર્થ સર્જકોએ કર્યો છે. માનવી અને એને ઘડનારા સામાજિક પરિવેશ વચ્ચેના સમ્બન્ધને યાન્ત્રિક સમીકરણને રૂપે રજૂ કરવાની વૃત્તિ નવલકથાને સમાજશાસ્ત્રના અંગરૂપ બનાવી દે એવી ભીતિ રહે છે. નવલકથાકાર શાસ્ત્રવિદ્ નથી, પણ સર્જક છે. એ માનવવ્યવહારનો સન્દર્ભ સ્વીકારીને આગળ ચાલે છે. પણ એ સન્દર્ભનું વિભાવન પોતાની સૃષ્ટિમાં કરે છે તે કવિની રીતે કરે છે, શાસ્ત્રવેત્તાની રીતે નહીં. એ ઘટનાઓનો આશ્રય લે છે, પણ ઘટનાના અન્વયનો વ્યતિક્રમ સાધીને એના બન્ધનની જડતામાંથી એ ઊગરી જવાને મથતો હોય છે. ઘટનાની રેખાઓને સાવ આછી કરી નાખીને એનો વધુ પડતો દાબ નહીં વર્તાય એની પણ એ કાળજી રાખે છે. આમ કરવા માટે એ ઘટનાને પ્રતીકની કક્ષાએ લઈ જવા મથે છે. ઘટના લેખકને અભિમત જીવનદર્શનના દૃષ્ટાન્ત કે નિદર્શન રૂપ બની રહે એવો એનો અર્થ નથી. આ પ્રતીકરચનાને કારણે ઘટનાની અંદર રહેલાં પરસ્પરવિરોધી બળોનું સન્તુલન સિદ્ધ કરીને એની અસરને વધુ વ્યાપક બનાવી શકાય, એ ઘટનાને અમુક કાળની વિશિષ્ટ સીમામાંથી મુક્ત કરી શકાય. એક ઘટનાને બીજી ઘટના જોડે સાંકળવામાં કેવળ કાર્યકારણભાવને નિપજાવી આપવાની જ જવાબદારી નવલકથાકારની હોતી નથી. એ સમ્બન્ધ પ્રતીકની માંડણી રૂપ બની રહે એવી યોજના નવલકથાના હાર્દને વ્યાપક બનાવી શકે. આ પદ્ધતિ જ ઘટનાને એની છાપાળવી રેઢિયાળ વાસ્તવિકતામાંથી ઉગારી લઈને સાહિત્યની ભૂમિકાએ સ્થાપી શકે. પ્રતીકનો વ્યાપ ઘટનાના intension, extensionને પોતામાં સમેટી લઈ શકે છે. એ ઉપરાંત, સર્જકના પ્રચ્છન્ન છતાં ક્રિયાશીલ એવાં માનસિક વલણોને કારણે થતું વક્રીભવન તથા એની માત્રા વધતાં આવી જતી અપારદર્શકતાને ટાળવાને જરૂરી એવું psychic distance એને કારણે આવી શકે છે, આ psychic distance સિદ્ધ કરવાને સર્જક એક જ ઘટનાને જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન પણ કરે છે. આ point of viewની પસંદગી નવલકથામાં બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. પોતે જે સૃષ્ટિ બતાવવા ઇચ્છે

છે તેની બધી સંકુલતાપૂર્ણ સમગ્રતાને તાદશ કરી આપે એવું બિન્દુ સર્જકે શોધ્યું હોવું જોઈએ. લેખક સર્વજ્ઞ એવી ચેતનાનો પાઠ પોતે ભજવતો હોય અથવા અમુક એક પાત્રના દૃષ્ટિકોણથી બધું બતાવતો હોય, અથવા યુગપદ્ અનેક દૃષ્ટિકોણને પ્રયોજતો હોય – આ પૈકીની જે પદ્ધતિ વ્યંજનાને વધુ અવકાશ આપતી હોય અને કૃતિના હાર્દને વધુ વ્યાપક ભૂમિકા પર મૂકી આપતી હોય તે સર્જક અપનાવે એ જરૂરી છે. કાવ્યમાંની પ્રતીકરચનાની પ્રક્રિયા અને નવલકથામાંની પ્રતીકરચનાની પ્રક્રિયા એક નથી; પ્રતીકનું function બંનેમાં એક જ છે. કેટલીક નવલકથામાં પાત્રનો ઉપયોગ પ્રતીક લેખે કરવામાં આવ્યો હોય છે. સર્જક દક્ષ ન હોય તો આવી પ્રતીકરચના રૂપકગ્રન્થિનાં યાન્ત્રિક ચોકઠાંની અવનતિને પામે છે. સર્જકનો પોતાના વક્તવ્યને માટેનો અભિનિવેશ જ્યાં પ્રબળ હોય છે ત્યાં આવું બનવાનો સમ્ભવ વિશેષ રહે છે. હેમિંગ્વેની ‘ધ ઓલ્ડ મૅન એન્ડ ધ સી’માં જે રૂપકગ્રન્થિ છે તેને આચ્છાદિત કરી દે એટલા પર્યાપ્ત પ્રમાણમાં કળા પ્રકટ થઈ શકી નથી. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને વિશે પણ આ મુદ્દો વિચારવા જેવો છે. વાતાવરણમાંથી આખી સૃષ્ટિના સંકેતને પ્રકટ કરવાનું કામ પ્રૂસ્ત અને કાફ્કાએ કર્યું છે. પ્રૂસ્ત ભૂતકાળને સજીવ કરવા નથી ઇચ્છતો, સ્મૃતિનાં પાત્રને ઊંધું વાળીને એમાં સંચિત થયેલી વસ્તુને ગણવા નથી ઇચ્છતો; એ તો સ્મૃતિને પોતાને જ ઓળખાવવા મથે છે; ને તેય કળાકારની રીતે, મનોવિજ્ઞાનીની રીતે નહીં. કાફ્કા સ્થળ અને સમયની એવી સન્ધિ સિદ્ધ કરી આપે છે કે જેને પરિણામે એ બંનેની, અપાર્થિવ એવી, નવી જ અભિજ્ઞતા આપણને થાય છે. પ્રૂસ્તમાં ઘટના કાળના દ્રાવણમાં ગાંગડાની જેમ ઓગળીને વિખેરાઈ જાય છે. આને પરિણામે આખી સૃષ્ટિને આપણે દૂરતાના માધ્યમ દ્વારા જ જોતા હોઈએ એવું લાગે છે. આથી જ ઓર્તેગાએ આ પ્રકારના નવલકથાકારને creator નહીં પણ inventor કહીને ઓળખાવ્યા છે. એઓ જે નવી સૃષ્ટિ શોધી આપે છે તે એમના વિના બીજું કોઈ શોધી આપી શક્યું નહિ હોત. આથી જ એમનું અનુકરણ શક્ય નથી. પ્રૂસ્ત, કાફ્કા કે જોય્સનું પુનરાવર્તન નહિ સમ્ભવે. એમની નવલકથાઓ સર્જાયા પછી પુનરાવર્તન કે અનુકરણની નિરર્થક અને અસાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ પર અંકુશ આવી ગયો છે.

પૃથકજનને પરિચિત એવી વાસ્તવિકતાના પર જ નવલકથાકારે પોતાની સૃષ્ટિની માંડણી કરવી જોઈએ એવો આગ્રહ રાખનારા નવલકથામાં પ્રતીકરચનાને અનુપકારક લેખે છે. કાવ્યમાંની વાસ્તવિકતા અને નવલકથામાંની વાસ્તવિકતા એક સ્વરૂપની નથી. આથી જે કાવ્યને ઉપકારક નીવડે તે નવલકથાને પણ ઉપકારક નીવડે એવું માની નહિ લેવાય. સ્ટેન્ઢાલ, બાલ્ઝાક અને ટોલ્સ્ટોય જેવા નવલકથાકારોને પ્રતીકનો ખપ પડ્યો નથી. નવલકથા રચવાની એક પ્રમુખ ધારા પ્રતીકરચનાનો ઉપયોગ નથી કરતી. એમની વાસ્તવિકતા તે પૃથકજનને પરિચિત વાસ્તવિકતાની પૂરી વફાદારીથી કરેલી પ્રતિકૃતિ હોય છે એમ કહેવું અહીં ઉદ્દિષ્ટ નથી, કારણ કે વાસ્તવિકતા રજૂ કરવામાંય એને વીગતોની પસંદગી કરવી પડે છે. વીગતોની પસંદગીમાં એ જે હાનોપાદાનના વિવેકને કામે લગાડે છે તે વિવેક સર્જકપ્રતિભાનો પરિચાયક હોય છે. પણ આ વાસ્તવિકતાના સંકેતને એઓ પ્રતીકની મદદથી એટલો બધો વિસ્તારવા નથી ઇચ્છતા કે જેથી માનવવ્યવહારના સન્દર્ભને જ એ ઉલ્લંઘી જાય. આથી એમની દૃષ્ટિએ પ્રતીકનું function વાસ્તવિકતાને પ્રતિકૂળ છે; એમની દૃષ્ટિએ પ્રતીક ‘transcendent’ છે; કારણ કે સંજ્ઞા અને સંજ્ઞાથી ચિહ્નિત વસ્તુ વચ્ચે એમાં અપરોક્ષ સ્વરૂપનો સમ્બન્ધ રહ્યો નથી હોતો. આથી એની શ્રદ્ધેયતાની માત્રા ઘટી જાય છે, આપણા વ્યવહારના અનુભવને જે પરિવેશ વચ્ચે રહીને આપણે લેતા હોઈએ છીએ તે પરિવેશ આપણા અનુભવની યથાર્થતાનું અપરિહાર્ય અંગ બની રહે છે. પ્રતીક જો આ પરિવેશને જ ઉલ્લંઘી જતું હોય તો આપણને એ શી રીતે ઉપકારક નીવડે? આપણે જેને અવગત કરી શકીએ તેટલા પરિમાણની વાસ્તવિકતાના નક્કર પાયા પર જ નવલકથાની માંડણી થયેલી હોવી જોઈએ એવો એમનો આગ્રહ હોય છે. ઐતિહાસિક નવલકથામાં વાસ્તવિકતા વર્તમાનના પરિવેશ રૂપ નથી હોતી, તેમ છતાં એમાંય પાત્રો અને એમનાં કાર્યો વચ્ચેના સમ્બન્ધના અંકોડા બેસાડીને, એ બે વચ્ચે સહેજ સરખો અવકાશ ન રહે (કારણ કે જો અવકાશ રહે તો એની વચ્ચે પ્રતીકને કે mythને વિહરવાની જગ્યા થઈ જાય!) એ રીતે એમાં નિરૂપણ કરવામાં આવે છે: આ નિરૂપણમાં ઇતિહાસના સઆર સર્જવાને અનુકૂળ કે કાવ્યક્ષમ એવા અંશનું ખંતપૂર્વક નિરસન કરવામાં આવ્યું હોય છે. ટોલ્સ્ટોય એની, ઐતિહાસિક ઘટનાનો આધાર લઈને લખેલી નવલકથામાં મોસ્કોમાં લાગેલી આગનું વર્ણન કરતો હોય ત્યારે એ આગ પ્રતીક રૂપ બનીને અર્થવિસ્તાર સાધે એવી રીતે એનું વર્ણન નથી કરતો; પણ દોસ્તોએવ્સ્કીની નવલકથા ‘ધ ઇડિયટ’ના અન્ત ભાગમાં આવતી નાની શી માખી પ્રતીક બન્યા વિના રહી શકતી નથી. પોતે જે યુગમાં જીવતા હોય તે યુગને ઓળખવો, એ યુગને ઓળખવામાંય વ્યક્તિઓની મદદ લેવી, ને એમનાં ચરિત્રમાં એ યુગનાં લક્ષણોને સમેટી લેવાં – આવું કંઈક એમનું વલણ હોય છે. એ સ્ત્રીઓ અને પુરુષો તે તે યુગનાં લાક્ષણિક નરનારી બની રહે છે, વર્ગચિત્ર બનતાં નથી. એઓ પોતાની આગવી રીતે અદ્વિતીય હોય છે. એમનું સંવિધાન લેખકે એવી રીતે કર્યું હોય છે કે તે યુગની માનવીય સમસ્યાઓ એમનામાં મૂર્ત થઈ ઊઠે છે. એમની નિયતિને એ યુગના વિશિષ્ટ પરિવેશ, એમનાં સમકાલીન માનવો સાથેનો એમનો વ્યવહાર – આ બધાં જોડે સીધો સમ્બન્ધ હોય છે. આ સમ્બન્ધને વ્યક્ત કરે એવી રીતે ઘટનાઓ પણ યોજવામાં આવી હોય છે. આ યોજનામાં કળાકાર કાર્યકારણસમ્બન્ધની અનિવાર્યતા ઉપજાવી આપવા મથે છે. આ રીતે જોતાં નવલકથાકાર અને ઇતિહાસકારનું કાર્ય બહુ ભિન્ન લાગતું નથી; ફેર હોય તો એટલો જ કે ઇતિહાસકાર કદાચ નવલકથાકારના કરતાં વધુ વિશાળ ફલક પર કામ કરતો હોય છે. એની આ પદ્ધતિને કારણે પાત્રનાં કાર્ય અને એમાં કારણરૂપ બનનાર પરિસ્થિતિ – આ બેનું પૂરી વીગતે સ્પષ્ટતાથી આલેખન થયું હોવું જોઈએ. આથી જ આ પ્રકારની નવલકથામાં સ્થળ, પરિવેશ, વ્યક્તિ વગેરેનું વીગતવાર વર્ણન આપવામાં આવે છે. આવી નવલકથામાંનાં પાત્રો અને એ પાત્રો જે પરિવેશમાં જીવે છે તે પરિવેશ પ્રતીકનું કામ કરે છે એમ કહી શકાશે ખરું? ઇંદ્રિયગ્રાહ્ય પ્રત્યક્ષપ્રમાણનિર્ભર નક્કર વાસ્તવિકતાનાં એ ઘટકો છે, પ્રતીકો નથી. વાસ્તવિકતાનું નિર્માણ કરનારાં

પરિબળોને મૂર્ત કરી આપનારાં એ સાધનો છે. વાસ્તવિકતામાંથી જે અર્થ નિષ્પન્ન થઈ આવે તેટલાથી એને સન્તોષ છે; એથી વધુ અર્થવિસ્તાર સાધવાને માટે એ બીજા કશાનું વાસ્તવિકતા ઉપર આરોપણ કરતો નથી. એમ છતાં એવી નવલકથામાં પાત્રો ઘટનાઓને પ્રતીકના રૂપમાં જોતાં હોય એવું બને; પણ નવલકથાકાર એવી યોજના કરતો નથી, એ કેવળ પાત્રગત હોય છે. પ્રતીકનો આશ્રય લેનાર વાસ્તવિકતાને આવશ્યક એવી વીગતપ્રચુરતાનો હ્રાસ કરતો જાય છે. આ પ્રકારના dematerializationને કારણે એ વિસ્તૃતિનો આભાસ ઉત્પન્ન કરે છે, તે ધૂંધળાપણાનું જ બીજું નામ હોય એવું પણ સમ્ભવે. વ્યવહારમાં જે ઘટના બને છે તેમાં રહેલી સમ્ભવિતતાની મર્યાદામાં વાસ્તવવાદી નવલકથાકાર પુરાઈ રહેતો નથી; પણ એ પ્રતીકવાદી નવલકથાકારની જેમ સંજ્ઞા અને એનાથી ચિહ્નિત વિષય વચ્ચેના સમ્બન્ધથી શૃંખલાને તોડી નાખતો નથી. આ વિશ્વમાંની સર્વ વસ્તુઓ કોઈ અદૃશ્ય એવા સૂત્રથી સંધાયેલી છે એવી આદિ માનવની માન્યતા પ્રતીકરચનાની પાછળ કામ કરતી હોય છે એવું કેટલાનું માનવું છે. આવા કોઈ ગૃહીતનો સ્વીકાર નવલકથાકારને માટે અનિવાર્ય છે ખરો? પ્રતીકમાં રહેલું યદૃચ્છાનું તત્ત્વ, એને પરિણામે આવતી અર્થને નિરર્થક બનાવી દે એવી વિસ્તૃતિ નવલકથા જેવા સ્વરૂપને ઉપકારક નીવડે? આજના માનવની સમસ્યા, એ જે હકીકતોથી ઘેરાયેલો છે તેની વાસ્તવિકતા પ્રતીકરચનાની પદ્ધતિએ નિરૂપવાથી નિરૂપ્યમાણ વિષય અને એની નિરૂપણરીતિ વચ્ચે વિસમ્વાદિતા ઊભી થાય છે એમ કહેવાયું છે. હકીકતો અને એનાં માનવીએ ભોગવવાનાં પરિણામો સાથે પ્રતીકવાદને નિસ્બત હોતી નથી. એ તો એવી તાત્કાલિકતાને ઠેકી જઈને ‘સનાતનતા’ સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે! નિરૂપ્યમાણ વિષયની વાસ્તવિકતાથી નિરપેક્ષ અને વિચ્છિન્ન એવી પ્રતીકરચનાની ઉપકારકતા વિશે વિવેચકોનો એક વર્ગ સાશંક દૃષ્ટિએ જુએ છે. નવલકથાને પરીકથારૂપે કહેવી હોય, વર્તમાનથી વિશ્લિષ્ટ એવી કાળની અરાજકતામાં મૂકીને એને કહેવી હોય તો કદાચ પ્રતીકરચના ખપમાં આવે.

એક રીતે જોઈએ તો આમાં તથ્યાંશ રહેલો લાગે છે. કપોલકલ્પિત તરફનું માનવમનનું આકર્ષણ સનાતન છે. કાફકા આ કપોલકલ્પિતના સન્નિષ્ઠ નિરૂપણથી, એ કપોલકલ્પિતના આગવા સત્યને ઉત્ક્રાન્ત કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. ઘટનાને બનવાને જેટલા અવકાશની જરૂર પડે તેટલો અવકાશ નહીં મળતો હોય અથવા તો ઘટનાની અપેક્ષાએ અવકાશ બૃહત્ પરિમાણ હોય ત્યારે ભયાનક નિષ્પત્તિ થાય છે. આપણા યુગમાં ઘટના અને ઘટના જે માધ્યમમાં સિદ્ધ થાય છે તે અવકાશ – આ બે વચ્ચેના વ્યસ્ત સ્વરૂપના સમ્બન્ધની આપણને પ્રતીતિ થતી રહે છે. આ ઉપરાંત ઘટનાના નિર્માણમાં નિમિત્તભૂત માનવ અને ઘટના – આ બે વચ્ચેના સમ્બન્ધની સંકુલતા પણ દૃઢ સ્વરૂપની વાસ્તવિકતાનો લોપ સાધવામાં કારણભૂત બને છે. એક દાયકામાં આજે આપણે સૈકાઓ સમેટી લઈએ છીએ. આ તેજ રફતાર આખા સન્દર્ભની રૂપરેખાને અવિકૃત રહેવા દઈ શકતી નથી. આથી આપણા નસીબમાં distorted કે refracted સ્વરૂપની વાસ્તવિકતા – એનું જ બીજું નામ કપોલકલ્પિત – રહી છે. આવી વાસ્તવિકતાની સૃષ્ટિ તે પરીકથાની સૃષ્ટિ, લક્ષ્ય વિશેની નિશ્ચિતતા હોય ત્યારે આપણી લક્ષ્ય તરફની ગતિ તે પ્રગતિ બની રહે છે ત્યારે આપણો પદવિન્યાસ સીધી લીટીએ એ લક્ષ્ય તરફ વળે છે. પણ આ લક્ષ્યની નિશ્ચિતતા જ જ્યાં લોપ પામી હોય ત્યાં ગતિ કેવળ આવર્તો રચે છે, આથી એનો પદવિન્યાસ પણ સીધી રેખાની સરળતા ધારણ કરી શકતો નથી. આથી નવલકથા આજે જે કરવા મથે છે તે ઓગણીસમી સદીની નવલકથાથી જુદું છે એમાં નવાઈ શી? અર્વાચીન નવલકથા જે કરવા મથે છે તેને Erich Auerbach આમ વર્ણવે છે: ‘...multipersonal representation of consciousness, time strata, disintegration of the continuity of exterior events, shifting of narrative viewpoint..’ જો આજનો નવલકથાકાર આ કરવા નીકળ્યો હોય તો પ્રતીક જેવું બીજું શું એને કારગત નીવડે? આથી જ વાસ્તવિકતાને છડેચોક ફગાવી દઈને, વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવાની

જવાબદારીને પણ સ્વીકાર્યા વિના, પરિવેશના ત્રીજા પરિમાણની જગ્યાએ કેવળ શૂન્યને રાખીને આધુનિક નવલકથાકારોએ ભૌમિતિક આકારોનાં સાદાં પરિમાણ જેવી કે કપોલકલ્પિતતાથી ભરેલી અતિવાસ્તવવાદી એવી કૃતિઓ સરજી છે. આથી નવલકથામાં પાત્ર અને પાત્ર વચ્ચેનું કે પાત્ર અને પરિસ્થિતિ વચ્ચેનું સંઘર્ષણ વિસ્તરીને નવલકથા અને એના વાચક વચ્ચેના સંઘર્ષણ સુધી પહોંચે છે. આથી વસ્તુવિન્યાસના અંકોડા પણ આડાઅવળા થઈ ગયા છે, સમય ઘડિયાળના ચંદાની મર્યાદામાં ફરતો નથી. આમ થવાથી નવલકથાકારને ઘણો બધો લોભ જતો કરવો પડ્યો છે. હવે એ પોતાની કૃતિને સમાજોદ્ધારનું સાધન બનાવી શકે નહીં. બહારથી સમાન દેખાતા વ્યવહારની પાછળ ખરેખર કશી સમાન ભૂમિકા જ જો ન રહી હોય તો એવી કશી પ્રવૃત્તિ આપોઆપ જ મિથ્યા નથી ઠરતી? આનું બીજું પરિણામ એ આવ્યું કે સામાજિક સુધારણાના એક સાધન લેખે વપરાતો વ્યંગ, કટાક્ષ, નર્મમર્મ એ મહાન નવલકથામાંથી અદૃશ્ય થઈ ગયો. એના વ્યંગમાં જેટલો ભયાનકનો અંશ છે તેટલો હાસ્યનો નથી. હાસ્યમાં વ્યંગનું પાત્ર બનનાર પ્રત્યે સહાનુભૂતિ અપેક્ષિત હોય છે. પણ આ નવા સન્દર્ભમાં આવી સહાનુભૂતિ કશો અર્થ જ ધરાવતી નથી, કારણ કે એ self-pity સિવાય બીજું શું હોઈ શકે? એનું ત્રીજું પરિણામ એ આવ્યું કે કશીક દાર્શનિક પીઠિકાને આધારે રચાતી નવલકથા હવે શક્ય રહી નહીં. ગોવર્ધનરામનો સિદ્ધલોક, એમાંના રાફડાઓ, એમનું કલ્યાણગ્રામ – એ બધું ટકી રહી શકે એવી તસુભર ભોંય (terra firma) આજે બચી નથી. એવી નવલકથામાં જે વાદપ્રતિવાદ હોય છે તેને જુદાં જુદાં બે દૃષ્ટિબિન્દુની વાસ્તવિકતાની અપેક્ષા હોય છે. તો જ એમાં બે વચ્ચેના સંઘાતપ્રતિઘાતનું બળ આવી શકે. આ વાસ્તવિકતા આપણા નસીબમાં બચી છે ખરી? આપણી અનુભૂતિમાં રહેલી સન્દિગ્ધતા, સંકુલતા, અગ્રાહ્યતાનો જો એ પ્રામાણિકપણે સ્વીકાર કરે તો fractured metaphysicsથી એને સમજવાના પ્રયત્નોની નિ:સારતા એણે સ્વીકારવી પડે. આથી ગોવર્ધનરામ કે હક્સલીની નવલકથા એ આજના સન્દર્ભમાં નર્યા વ્યુત્ક્રમ રૂપ જ લાગવાનો સમ્ભવ છે. હક્સલીને પોતાને ર્શપીનર્ કૈંગીચજની મર્યાદાનું ભાન છે: 'The chief defect of the novel of ideas is that you must write about people who have ideas to express – which excludes all but about .01 per cent of the human race. Hence the real, the congenital novelists don't write such books. But then, I never pretended to be a congenital novelist.' આવો એકરાર ગોવર્ધનરામનો પણ છે, દર્શક પણ આ જ પ્રકારનો એકરાર કરે છે. આમ છતાં, 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને શુદ્ધ કળાકૃતિ તરીકે સ્થાપિત કરવાના પ્રયત્ન આપણા બધા જ પ્રમુખ વિવેચકોએ કરેલા છે. હક્સલી એક બીજી મર્યાદા તરફ પણ અંગુલિનિર્દેશ કરે છે: જીવનનાં સર્વ પાસાંને, પરસ્પરવિરોધી એવી એની બધી બાજુઓને એની સર્વ સંકુલતા સહિત સ્વીકારીને એની અરાજકતાનો સામનો કરવો, એ અરાજકતામાંથી સૃષ્ટિ ઉપજાવવાને બદલે ફિલસૂફી પાસેથી કે ધર્મ પાસેથી નિરાકરણ ઉછીનું લાવીને એના ચોકઠામાં જીવનને ગોઠવી આપવાનો પ્રયત્ન નવલકથામાં કરવો એમાં એક પ્રકારની ભીરુતાનું દર્શન થાય છે: 'It is fear of the labyrinthine flux and complexity of phenomena that has driven men to philosophy, to science, to theology ๋ fear of the complex reality driving them to invent a simpler, more manageable, and therefore consoling fiction.' પરસ્પરવિરોધી એવાં જીવન વિશેનાં દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવનારાં પાત્રો વચ્ચેનો સંઘર્ષ આવી નવલકથામાં રજૂ થતો હોય છે, ત્યારેય નવલકથાકારને અભીષ્ટ દૃષ્ટિબિન્દુના હાથમાં જ એ સંઘર્ષને ઉકેલવાની ચાવી રહી હોય છે. સંઘર્ષનું કેવળ દર્શન કરાવીને એની સંકુલતાને તાદૃશ રીતે મૂર્ત કરીને એ સન્તોષ માનતો નથી; પોતાનાં (એ પોતાનું આગવું કેટલે અંશે કહી શકાય?) 'દર્શન'થી એ સંઘર્ષનું નિરાકરણ લાવવાનો લોભ એ જતો કરી શકતો નથી. આવી નવલકથામાં જ્યારે પાત્રોના પગ નીચેથી ધરતી સરી જતી લાગે ત્યારે નવલકથાકાર એની વહારે ધાઈને ઉગારી લેવા મથે છે, પણ તે નવલકથાકારની રીતે નહીં, નિબન્ધકારની રીતે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં ગોવર્ધનરામને કેટલી બધી વાર આવું કરવું પડ્યું છે! આવા નવલકથાકાર પાસે 'an

eclectic faith in the democracy of ideas'ની અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે. અમુક દૃષ્ટિબિન્દુ જ એમાં ચક્રવર્તીપદ લઈને બેસી ગયું હોય તો એની સૃષ્ટિ એ સર્જન નહીં પણ યાન્ત્રિક ગોઠવણી માત્ર બની રહે છે. જો નવલકથાકાર અનેકવિધ વિચારણાને આવકારવા જેટલી ઉદારતા ધરાવતો નહીં હોય તો આ પ્રકારની નવલકથાનાં બે પરિણામો આવે છે: ક્યાં તો નવલકથાકાર પોતાને અભિમત વિચારણાના પ્રતિનિધિ રૂપ મુખ્ય પાત્ર સરજીને એના જીવનચરિત્રરૂપે નવલકથા લખે છે (અલબત્ત, આમ કરવામાંય એ પૂરો સફળ નીવડતો નથી, કારણ કે એટલી કળાસૂઝ એણે ટકાવી રાખી હોતી નથી), ક્યાં તો નવલકથા નિબન્ધનું રૂપ ધારણ કરે છે. કથાનું માળખું નિબન્ધની માંડણીના નિમિત્ત રૂપે જ એમાં ખપમાં આવે છે; એના વડે જુદાં જુદાં દૃષ્ટિબિન્દુ વચ્ચેના સંઘર્ષનું નાટ્યાત્મક નિરૂપણ કરવાનો પ્રયત્ન એ હાથ ધરતો નથી. આવી નવલકથા જેમ જેમ આગળ વધતી જાય છે તેમ તેમ નવલકથાકારમાં રહેલો નિબન્ધકાર ઉતાવળો બનીને પોતાને અભિમત દૃષ્ટિબિન્દુને સ્થાપવા માટેનું વાર્તાનું માળખું જલદી જલદી તૈયાર કરી નાંખવાને કથાકારને ફરજ પાડે છે. આમ dramatizationનું સ્થાન exposition લઈ લે છે. આથી ઘટના અને એમાંથી નિષ્પન્ન કરવા ધારેલી વિચારણા – આ બેનો સમ્બન્ધ, નિબન્ધકારની અધીરાઈને કારણે, કળાની ભૂમિકાએ લઈ જઈ શકાતો નથી. કરુણ નાટકોમાં જેમ, પ્રેક્ષકોને કરુણના ભારમાંથી મુક્ત કરવાને હાસ્યના ટુચકાઓ comic relief પૂરી પાડવા યોજાય છે તેમ આવો નવલકથાકાર કદીકકદીક વાચકનું મનોરંજન કરવાને રોચક પ્રસંગો અહીંતહીં યોજી છૂટે છે. આવા પ્રસંગો નવલકથાના અનિવાર્ય અંગ રૂપ બની રહેતા નથી. જીવનદર્શન ઉદાત્ત હોય તો એના પ્રતાપે જ નવલકથા ટકી જતી નથી. એરિસ્ટોટલે આથી જ તો કહ્યું હતું: 'The gold it is made of does not hallow a statue.' પ્રતિમા સુવર્ણની હોવાને કારણે જ ઘાટઘૂટ વગરની હોય તો ચાલી જાય એમ કહી શકાય નહીં; કારણ કે અહીં સુવર્ણનું મહત્ત્વ નથી, પ્રતિમાનું મહત્ત્વ છે. સુવર્ણ તો કેવળ ઉપાદાન છે. કોઈ હલકી ધાતુમાંથી કે કાષ્ઠમાંથી ઉત્તમ શિલ્પ સરજ્યું હોય તો તે ઘાટઘૂટ વગરની સુવર્ણપ્રતિમા કરતાં ઊંચી કોટિનું જ ગણાશે. આથી જ તો ઓર્તેગાએ કહ્યું છે: 'A work of art lives on its form, not on its material; the essential grace it emanates springs from its structure, from its organism. The structure forms the properly artistic part of the work, and on it aesthetic and literary criticism should concentrate.' જીવનની સામગ્રીને વાપરવાથી વાસ્તવિકતા આપોઆપ સિદ્ધ થઈ જાય છે એવી માન્યતા ખોટી છે. જીવનની સામગ્રી નહીં, પણ જીવન એ નિમિત્તે જે રૂપ પ્રકટ કરે છે તે કળાકારની તો સાચી સામગ્રી છે. દોસ્તોએવ્સ્કી જેવા નવલકથાકાર જીવનની સામગ્રીનો જે રીતે વિનિયોગ કરે છે તે જો બરાબર તપાસીશું તો આ વિધાનમાં રહેલા સત્યની પ્રતીતિ થશે. પાત્રો જીવતાંજાગતાં ને રસ્તામાં મળી જાય એવાં હોય એ જરૂરી નથી, એ પાત્રો સમ્ભવિતતાની સીમાને વિસ્તારે તો બસ. આ સમ્ભવિતતાને તાગી શકે એવી કલ્પનાપ્રસૂત માનવનિરૂપણની શક્તિનો નવલકથાકારને ખપ છે. મનોવિજ્ઞાનની શાસ્ત્રીય માહિતી એની અવેજીમાં કામ આપી શકે નહીં. વ્યવહારમાં ચોંટેલી રજને પૂરેપૂરી ખંખેરીને, વ્યવહારમાં સિદ્ધ થયેલી વાસ્તવિકતાને પૂરેપૂરી ગાળી નાંખીને, નવલકથામાં નવેસરથી પોતાનું અસ્તિત્વ સિદ્ધ કરવાને પ્રસ્તુત એવાં, derealized પાત્રોનો જ આપણને ખપ છે. આથી નવલકથાકાર પોતાની નવલકથાની સૃષ્ટિમાં શેનો સમાવેશ કરી શકે એનો કોઈ નિયમ હોઈ શકે નહીં, પણ એ જે કાંઈનો પોતાની સૃષ્ટિમાં સમાવેશ કરે તે એ સૃષ્ટિમાં એકરસ થઈ જઈ શકે એ અનિવાર્ય છે. એ બહારથી લાવીને ઉપરથી ચોંટાડેલું કે આહાર્ય સ્વરૂપનું ન હોવું ઘટે – પછી એ જીવનદર્શન હોય, વિભૂતિમત્ વ્યક્તિ હોય કે સિદ્ધલોકનું અપાથિર્વ વાતાવરણ હોય. કૃત્રિમ અને તકલાદી નાટકમાં વપરાતા પડદાના જેવી પશ્ચાદ્‌ભૂ, લેખકને અભિમત દૃષ્ટિકોણને સ્પષ્ટ કરવાને જ પ્રયોજાયેલા નિબન્ધાત્મક સંવાદો, નવલકથાકારે રચેલી સૃષ્ટિમાં પોતાની અનિવાર્યતા સિદ્ધ નહીં કરી આપી શકતી આડકથાઓ કે ઉપકથાઓ, કવિતાઈથી શણગારેલી પુષ્પિતા વાણી – આ બધું સાચી નવલકથામાં અપકારક જ નીવડે.

સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની આપણી ઉદાસીનતા, જીવનદર્શનની ઉદાત્તતાને જોડે જંગ જીતી જવાની આપણી તત્પરતા નવલકથાના સર્જન અને વિવેચન બંનેમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે. આથી જ યશવંત શુક્લ ‘આખરે સ્વરૂપ એક આકસ્મિક આવિષ્કાર છે’ એમ કહે ત્યારે આપણને બહુ આશ્ચર્ય થતું નથી. લેખકની સન્નિષ્ઠા, એના ‘અનુભવની સાચકલાઈ’ વગેરેને કૃતિની ઉચ્ચાવચતાની કસોટીનાં ધોરણો તરીકે સ્વીકારવા પાછળ સ્વરૂપ સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની ઉપેક્ષાવૃત્તિ જ કામ કરતી દેખાય છે. આથી સ્વરૂપના આવિષ્કારથી જ કળાકૃતિમાં સત્યનો આવિષ્કાર થતો હોય છે એ મહત્ત્વની વાત પ્રત્યે દુર્લક્ષ કરવામાં આવે છે.

નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપની મીમાંસા આપણે ત્યાં ખાસ થઈ નથી. માનવવ્યવહાર અને એની વાસ્તવિકતા સાથેના એના નિકટના સમ્બન્ધને કારણે બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપને મુકાબલે એમાં અ-સાહિત્યિક અંશોનો વધુમાં વધુ સમાવેશ થતો રહ્યો છે. આ અંશોનું સાહિત્યિક સ્વરૂપે રૂપાન્તર સિદ્ધ થયું છે કે નહીં, એ આખરે રસાસ્વાદની સામગ્રી રૂપે સિદ્ધ થયું છે કે નહીં તેની તપાસ કરવાને બદલે આપણું વિવેચન પણ આ વાસ્તવિકતા, એમાં આવતાં ‘જીવંત’ પાત્રો, સમકાલીન વાતાવરણ અને જીવનદર્શન – આટલાંથી આગળ વધતું નથી. સ્ટીવન માર્ક્સે કહ્યું છે: ‘Of all the sovereign forms of art, the novel has been the least ‘artistic’, the most dependent upon its extra-artistic powers of immediacy, involvement and appeal…The crude coextensiveness with experience is in fact a traditional point of pride.’ વિવેચક અન્તે તો નવલકથાકારની જીવન વિશેની વિભાવના શી રીતે મૂર્ત થઈ છે તે બતાવે છે એટલું માન્ય રાખીએ તોય એની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ તો એ વિભાવનાની મૂર્ત થવાની પ્રક્રિયા સમજાવવાની છે; કળાના માધ્યમ દ્વારા એ શી રીતે આવિર્ભાવ પામે છે તે બતાવવાની છે. ટોલ્સ્ટોયના વર્ગના નવલકથાકારોનો આદર્શ આપણે ત્યાં સ્વીકારાયો છે. ગાંધીજીના પરનો ટોલ્સ્ટોયનો પ્રભાવ આમાં કારણભૂત હોય. દોસ્તોએવ્સ્કીની કૃતિનો, હજી આટલે વર્ષે, ગુજરાતીમાં અનુવાદ ઉપલબ્ધ નથી એ હકીકત ઘણી સૂચક છે. [1] આથી ‘સરસ્વતીચંદ્ર’કારને ટોલ્સ્ટોયની જોડે સરખાવવાનો પ્રયત્ન પણ થયો છે. ‘એના કેરેનિના’ જેને કારણે નવલકથા લેખે વણસી જાય છે તે લેવિનના પાત્ર જોડે ટોલ્સ્ટોયે ‘aesthetic distance’ રાખ્યું નથી, પોતાની જીવન વિશેની દૃષ્ટિનો એને વાહક બનાવ્યો છે. પણ ગોવર્ધનરામની કલ્યાણગ્રામની યોજના પણ લેવિનની યોજનાની સાથે મળતી આવે છે એમ કહીને બન્ને લેખકોને આપણે નવલકથાકાર તરીકે મૂલવીએ છીએ ખરા? ટોલ્સ્ટોય નોંધપોથી રાખતો, ગોવર્ધનરામ scrap book લખતા – આ બધી સરખામણી બંનેની નવલકથાકાર તરીકેની શક્તિ અને મર્યાદાની તુલના કરવામાં કારગત નીવડે છે ખરી? ‘સરસ્વતીચંદ્રે’ આપણી નવલકથાના વિકાસમાં જેટલે અંશે મર્યાદા ઊભી નથી કરી તેટલે અંશે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની વિવેચનાએ ઊભી કરી છે. પણ એ તપાસતાં પહેલાં આપણી નવલકથાના વિકાસ (!) તરફ એક નજર નાખી લઈએ.

ઈ.સ.1866માં ‘કરણઘેલો’ પ્રસિદ્ધ થઈ (એ જ વર્ષે દોસ્તોએવ્સ્કીની ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ પણ પ્રસિદ્ધ થઈ તે નોંધવા જેવું છે). આ નવલકથા રસેલ સાહેબના સૂચનથી લખાઈ. નંદશંકરની સામે વોલ્ટર સ્કોટની નવલકથા આદર્શ રૂપે હતી, પણ આ નવલકથા બુલ્વર લિટનની ‘Last of the Barons’ને આધારે લખાઈ હોવાનો સમ્ભવ છે એવું હમણાં જ શ્રીમતી હંસા મહેતાએ સૂચવ્યું છે. સંસારસુધારો, લોકશિક્ષણ પ્રજાના ઇતિહાસનો પરિચય કથા રૂપે કરાવી રાષ્ટ્રભક્તિ ને પ્રજાકીય અસ્મિતાની ભાવના જગાડવાનો ઉદ્દેશ એની પાછળ હતો. એ જમાનાની નવલકથાલેખનની પ્રવૃત્તિના આશય અને નવલકથા વિશેની વિભાવના વિશે ‘કરણઘેલો’ની બીજી આવૃત્તિમાં માર્કંડ મહેતાએ આ પ્રમાણે સ્પષ્ટતા કરી છે: ‘નવલકથા લખતી વખતે ગ્રંથકારે ત્રણ વિષય ઉપર વિશેષ લક્ષ આપવું જોઈએ: ભાવ (idea), આશય (aim) અને વિષય (subject).

એ ત્રણમાંથી ભાવ ઘણો મહાન તથા ગમ્ભીર, આશય ઉચ્ચ તથા શ્રેષ્ઠ અને વિષય વિસ્તીર્ણ તથા ચિરસ્થાયી હોવો જોઈએ. તે પછી વસ્તુસંકલના રચવામાં ગંરથકારની બુદ્ધિની પરીક્ષા થાય છે. પુસ્તકનો બધો આધાર તેના ઉપર જ રહેલો હોય છે. તે જેમ ઉત્તમ, મધ્યમ અથવા કનિષ્ઠ તે જ પ્રમાણમાં આખો ગ્રન્થ પણ ઉત્તમ, મધ્યમ અથવા કનિષ્ઠ પંક્તિનો ગણાય છે. વસ્તુરચના પછી સાહિત્યકારોએ પ્રધાનપદ વર્ણનશક્તિને આપ્યું છે. વાર્તાના પ્રસંગમાં આવતાં ભિન્ન ભિન્ન સ્થળ, કાળ, વિષય વગેરેનું સરળ ભાષામાં વર્ણન કરવું એ ગ્રંથકારનું મુખ્ય કર્તવ્ય ગણાય છે. વળી વિવિધ પાત્રજનોના સ્વભાવનું પૃથક્કરણ કરવામાં પણ ઘણે અંશે તેનું ચાતુર્ય જણાઈ આવે છે.' ભાવ, આશય અને વિષયનું મહત્ત્વ સ્થાપવા સાથે વસ્તુસંકલનાને અહીં અગત્યની ગણી છે. પણ આશયના આવિષ્કાર સાથે વસ્તુસંકલનાનો શો સમ્બન્ધ હોવો ઘટે તેની સૂક્ષ્મ સૂઝ એ જમાનાના સર્જક કે વિવેચકને નહોતી. સર્જકની સંવિધાનશક્તિ જ અનુભવના રહસ્યને પ્રકટ કરી શકે છે એ સત્ય સુધી તો હજી આપણે આવી પહોંચ્યા નથી. 'કાલ્પનિક વાર્તા લખી વાચકવર્ગને આનન્દ માત્ર આપવાથી' નવલકથાકારને ત્યારે સન્તોષ થતો નહોતો. આનન્દ સાથે જ્ઞાન આપવું અને એ અંગે 'ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન, જનસ્વભાવ, શરીરશાસ્ત્ર વગેરે બીજા ગહન વિષયો ઉપર પર પ્રસંગોપાત્ત વ્યાખ્યાન કરવાં' એ પણ આવશ્યક લેખાતું. આ વ્યાખ્યાનો 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં પણ છે, 'અન્તરપટ'માં પણ છે. એમાંથી આપણી નવલકથા હજી મુક્ત થઈ શકી નથી. કળા જ્ઞાન આપે છે, પણ એની વિશિષ્ટ રીતે. આ ત્યારે બહુ સ્પષ્ટ નહોતું થયું. સમૃદ્ધ સંસ્કૃત સાહિત્યમાંની કાલિદાસ, ભવભૂતિ વગેરેની કળાકૃતિઓનો નવો પરિચય ત્યારે કેળવાતો જતો હતો. પશ્ચિમમાંના શૅક્સપિયર, મિલ્ટન વગેરે સમર્થ સર્જકોનો પણ અભ્યાસ શરૂ થઈ ચૂક્યો હતો. પણ આ બધું આત્મસાત્ કરી શકાયું નહોતું. આથી કળાનું કે રસાનુભવનું સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ સ્વીકારાયું નહોતું. કળા જ્ઞાનપ્રસારના સાધન રૂપ હતી. જ્ઞાનપ્રસારનું લક્ષ્ય સિદ્ધ થતું હોય તો કળાની ઝાઝી પંચાતમાં કોઈ પડતું નહીં. આશય, ભાવના ને વિષય – આ ત્રણની પકડમાંથી આજેય આપણી નવલકથા છૂટી શકી છે એમ કહી શકાશે નહીં. ચુનીલાલ મડિયા એમની નવલકથા 'લીલુડી ધરતી'માં હરમાન મેલ્વિલને ટાંકે છે: 'To produce a mighty book you must choose a mighty theme.' એમનો 'લીલુડી ધરતી'માંનો 'પ્રયોગ' આલેખન કરતાં કથાવસ્તુ અંગેનો છે: 'મારી દૃષ્ટિએ આ કથામાં જે જોખમી પ્રયોગ છે એ એના કથાવસ્તુનો જ છે.' વિષય મહાન બને છે તે એના સર્જકની વિધાયક કલ્પનાના બળે. વિષયની મહાનતાને પ્રતાપે નવલકથા ઊગરી જઈ શકે નહીં એ હજી સ્વીકારાયું હોય એમ લાગતું નથી. વિષયવૈવિધ્યને કારણે આવતું નાવીન્ય જ સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો હજી સુધી ચાલુ છે. કોઈ ને કોઈ સામાજિક સમસ્યા કે ઇતિહાસની ગૌરવગાથા તરફ આપણા નવલકથાકારોની નજર પડે છે. આથી 'કરણઘેલો'ના લેખકે પણ '...મગરૂબીનો માર, વ્યભિચારની હાર, ધર્મનો જય, પાપનો ક્ષય – આનો ચિતાર આલેખવા ઉચિત ઐતિહાસિક સમય' પસંદ કર્યો હતો. આ 'ઐતિહાસિક સમય'ને જીવતો કરવાની કળા તો એમને સિદ્ધ નહોતી થઈ, માટે થોડીક વીગતોને આધારે એનું માળખું ઉપજાવી એમાં સમસામયિક ઘટનાઓ ને વિચારસરણી એમણે ભરી દીધાં છે. આ અંગે એમણે ઘણી બધી સામગ્રી, એનું કશું રૂપાન્તર સિદ્ધ કર્યા વિના, બહારથી ઉપાડીને મૂકી દીધી છે. આ સામગ્રી માહિતી પૂરી પાડવામાં ખપમાં આવે એથી બીજો એનો ઉદ્દેશ નવલકથામાં શો હોઈ શકે ને એવા ઉદ્દેશ અનુસાર નવલકથાને ઉપકારક નીવડે એ રીતે એનું રૂપાન્તર શી રીતે કરવું – આ પ્રશ્નો નંદશંકરના મનમાં ઊઠ્યા હોય એમ લાગતું નથી. જો આ કૃતિની રચનાને નિમિત્તે કળાસર્જનની પ્રક્રિયાનું એમને અપરોક્ષ જ્ઞાન થયું હોત તો એની પછી બીજી, વધુ સમર્થ, કૃતિ રચવા એઓ પ્રેરાયા હોત. આજેય મોટા ભાગના આપણા નવલકથાકારો એક જ નવલકથાનું સર્જન કરીને અટકી જતા હોય એમ લાગે છે. મુનશી, રમણલાલ, પન્નાલાલ – આ બધા વિશે આ વિધાન કરી શકાય. સંખ્યાદૃષ્ટિએ એમણે એક કરતાં વધારે નવલકથા લખી હશે, પણ એ બધીમાં પછીથી પોતાનું જ અનુકરણ તે પુનરાવર્તન દેખાય છે. સર્જનનો નવો અભિક્રમ

પછીની કૃતિઓમાં દેખાતો નથી. આનું મુખ્ય કારણ એ જ છે કે નવલકથા લખતી વેળાએ એની સર્જનપ્રક્રિયાના તટસ્થ સાક્ષી બનીને એની રચનાના દરેક તબક્કાને સાવધ બનીને જોવાનું એઓ ચૂકી ગયા છે. આથી સાહિત્ય લેખે એ સ્વરૂપની શક્યતાઓ પ્રગટ કરવાની દિશામાં અગ્રસર થવાને બદલે વિષયવૈવિધ્યનું નાવીન્ય અને મનોરંજન – આ બે જ લક્ષ્ય એમની સામે રહ્યાં છે. જીવનદર્શનને નામે પોતાના થોડાક અભિગ્રહો-પ્રતિગ્રહોને પંપાળવાનું એઓ કરી છૂટે છે ખરા. નંદશંકરનો બચાવ કરતાં એમ કહેવાયું છે કે પોતાની ભાષાના પૂર્વપ્રયોગોનો લાભ એમને મળે એમ જ નહોતો. આથી એઓ સ્વાભાવિક રીતે જ પોતાના સમાજની રુચિને સંતોષવાને પ્રવૃત્ત થયા. અહીં એક વાતનું વિસ્મરણ થયું હોય એમ લાગે છે. પોતાની સામે કોઈ નમૂનો ન હોય તેથી લોકરુચિને સન્તોષવાનો પ્રયત્ન સર્જક કરે એ વિધાનમાં જે કાર્યકારણભાવ બતાવવામાં આવ્યો છે તે અનિવાર્ય લાગતો નથી. જો સર્જક પાસે કોઈ નમૂનો ન હોય તોય એ આખરે તો સર્જન કરવા નીકળ્યો છે ને અક્ષુણ્ણ માર્ગ પર પ્રથમ પગલાં પાડવાનું સાહસ કરવા નીકળ્યો છે. આ સાહસ એ કેવી રીતે કરે છે, ને એથી પોતાને સન્તોષ કે આનન્દ થાય છે કે નહીં એ પહેલી વસ્તુ છે, લોકનું આરાધન તો પછી આવે છે. નંદશંકર પણ્ડિત હતા એ સાચું, પણ રસજ્ઞ પણ્ડિત હોત તો આપણી પ્રથમ નવલકથા કેટલાક દોષોમાંથી ઊગરી ગઈ હોત. આથી એ સ્વીકારી લેવું જોઈએ કે એમનું અર્પણ સાહિત્યના ઇતિહાસને છે, સાહિત્યને નહીં. મનોરંજનને માટે એમણે ઉપજાવેલી કારિકાને થોડે ઘણે અંશે સંસ્કારીને મુનશી અને બીજાઓ પણ ઉપયોગમાં લેતા રહ્યા છે. આગ, સ્ત્રીઓનાં અપહરણ, ભૂતપ્રેત, ચમત્કાર – કોઈ ને કોઈ રૂપે આ બધું આજ સુધી આપણે નવલકથામાં ખેંચી લાવતાં અટક્યા નથી. મુનશીની ‘તપસ્વિની’માંની રાજબાનો પ્રતાપ મેલી વિદ્યાને આભારી છે. કાક તાન્ત્રિક સાધના કરે છે(નંદશંકરના હરપાળ પાસેથી જ એ શીખ્યો હશે ને!). સમકાલીન લોકસમાજની રુચિની મર્યાદા અનિવાર્યતયા સર્જકની પણ મર્યાદા બની રહેવી ન જોઈએ. નવલરામ જેવા વિચક્ષણ વિવેચકે નંદશંકરની મર્યાદા, તે જમાનામાં પોતે એમની બહુ નિકટ હતા તેમ છતાં પકડી પાડેલી: ‘...રસ પોતાથી સારો લખાશે નહીં એમ આ પળથી જાણીને જ રીતભાત, ઇતિહાસ અને રાસમાળા તથા ટોડના રાજસ્થાન વગેરે અંગ્રેજીમાંથી ગુજરાત દેશ અને હિન્દી ધર્મ સમ્બન્ધી બંધારણ રાખેલું છે.’ ‘રસ સારો લખવો’ આ શબ્દપ્રયોગનું ભાષાન્તર અર્વાચીન પરિભાષામાં કરીને કહીએ તો નંદશંકરમાં પોતાની કૃતિને, કળાને રૂપે સિદ્ધ કરવાની આવડત નહોતી, આથી એઓ સામગ્રી એકઠી કરીને એનો ઢગલો આપી છૂટ્યા છે. બે પાત્રને ભેગાં કરીને એમની પાસે વાત કરાવવાનું સુધ્ધાં એમને ફાવ્યું નથી. વાતાવરણ ઊભું કરવા એમણે ‘રાસમાળા’ વગેરે ગ્રન્થોમાંની વીગતો શબ્દશઃ ટાંકી દીધી છે. આથી એમની કૃતિનાં ઘટકો વચ્ચે કશો પારસ્પરિક સમ્બન્ધ સંયોજી શકાયો નથી. આ સમ્બન્ધના અભાવને કારણે organic structure ઊભું કરવાની મુખ્ય પ્રવૃત્તિ જ એમાં આરમ્ભાઈ શકી નથી. આમ છતાં આપણા વિવેચને ‘કર્તાના ઉદાત્ત ભાવ’, એમના ‘બાળલગ્ન અને પ્રેમલગ્ન વિશેના નોંધપાત્ર વિચારો’, ‘સરળ ભાષા’, ‘રમૂજની ભાવના’, ‘નાટક તરીકે પણ ભજવી શકાય એવી વસ્તુસંકલના’ વગેરે ગુણો બતાવીને એ કૃતિને બિરદાવી છે. એમાં વીર, શૃંગાર, કરુણ, અદ્ભુત, ભયાનક વગેરે રસો પણ છે, માટે ‘વિવિધ રસથી ભરપૂર, વિવિધ ભાવોથી ભરપૂર એ કથા, વિવિધ પાત્રોથી ભરપૂર એ કથા, વિવિધ ઘટનાઓથી સંકળાયેલી એ ગુજરાતના છેલ્લા રજપૂત રાજાની કથા એક રીતે તો ગદ્યમાં લખાયેલું એક મહાકાવ્ય જ છે’ એમ કહીને ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ સાથે એને મૂકી આપવાનો પ્રયત્ન થયો છે. આ રસ કેવી રીતે નિષ્પન્ન કરવામાં આવ્યા છે, ધર્મનીતિનો જય એમણે કેવી કળાથી થતો બતાવ્યો છે તે પ્રશ્નો આપણા વિવેચકોએ ઝાઝા ચર્ચ્યા નથી. એમાં, અપ્રસ્તુત ‘વ્યાખ્યાનો’ છે, વર્ણનો છે એમ કબૂલ કરીનેય એ વ્યાખ્યાનો અને વર્ણનો નંદશંકરની ગદ્યકાર, સૌન્દર્યપરીક્ષક અને ચિન્તક તરીકેની ઊંચી શક્તિનો પરિચય કરાવે છે એમ કહેવાનું આપણે ચૂકતા નથી. આ શક્તિઓ નવલકથાને નવલકથા બનાવવામાં કેમ લેખે લાગી નહીં એનું નિદાન આપણે કરતા નથી. ગદ્યમાં પદ્યનો પ્રવાહ ભળી

જતો એમાં દેખાય છે. ગોવર્ધનરામે પણ આ લક્ષણ જાળવી રાખ્યું છે. અલબત્ત, ત્યાર પછી એ દેખાતું નથી. આ બધી ક્ષતિઓ છતાં 'એમાં તૈયારી કોઈ સમર્થ મહાનવલની છે' એમ કહીને આપણે સન્તોષ માન્યો છે. આજ સુધી ચાલુ રહેલી ઐતિહાસિક નવલકથાની પરમ્પરાને આપણી પ્રથમ નવલકથાએ પ્રેરી. સમકાલીન વાસ્તવિકતા આપણા નવલકથાકારને બહુ ગાંઠતી નથી તેથી કે કેમ, આપણા નવલકથાકારને ઇતિહાસ તરફ વળવાનું વધુ સુગમ લાગ્યું છે. હવે મડિયા પણ ઇતિહાસને શરણે ગયા છે. દર્શક તો ઇતિહાસના અભ્યાસી છે. ઇતિહાસમાંય એઓ પોતાને પૂજ્ય એવી વિભૂતિઓનાં જીવનચરિત્રો શોધે છે, અને એના આદર્શને નજર સામે રાખીને પોતાની કથાના નાયકોનું ઘડતર કરે છે.

'સરસ્વતીચંદ્ર'ને વિશે આપણે કદાચ કહી શકીએ: 'એમાં તૈયારી કોઈ સમર્થ મહાનવલની છે.' એના સર્જકે બધી શક્તિ એક જ કૃતિ રચવામાં કેન્દ્રિત કરી. એને કારણે આ કૃતિની રચના કરતાં કરતાં જે શીખવાનું મળ્યું તેનો બીજી કૃતિમાં ઉપયોગ કરી શકાયો નહીં. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના વિવેચનમાં આપણી વિવેચનાની સ્વરૂપરચના પ્રત્યેની સૂઝ ફરી ફરી દેખા દે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં જ જો પ્રકૃતિમાંથી આકૃતિ સિદ્ધ થઈ હોત તો આપણું વિવેચન 'આકૃતિ'ને સમજવા તરફ વળ્યું હોત. કાવ્યવિવેચનમાં જેઓ કવિકર્મની પ્રતિષ્ઠા કરે છે તેઓ પણ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના વિવેચનમાં જુદું ધોરણ કામે લગાડતા હોય એવું લાગે છે. કેટલીક કૃતિઓ એવી હોય છે કે જે વિવેચનને કસોટીએ ચઢાવે છે. 'સરસ્વતીચંદ્રે' આપણા વિવેચનને આમ કસોટીએ ચઢાવીને ઉઘાડું પાડ્યું છે.

'સરસ્વતીચંદ્ર'ના આકારની શિથિલતાએ ઘણા વિવેચકોને મૂંઝવ્યા છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની મહત્તા વિશે તો ક્યાંય કશી શંકા પ્રગટ થઈ નથી. એની આ મહત્તાનો ખુલાસો સૌ પોતપોતાની રીતે આપે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની મહત્તા સ્વીકારી લીધા પછી 'એને નવલકથા કહેવી કે નહિ એ શબ્દપ્રયોગનો પ્રશ્ન છે' એમ આનંદશંકર કહે છે ને એની આકૃતિની શિથિલતાનો બચાવ કરતાં કહે છે: 'કથાની આકૃતિમાં જ નવલકથાની સઘળી ખૂબી સમાઈ રહે છે એ વાત કબૂલ થાય તેવી નથી.' એઓ સ્વીકારે છે કે 'સુંદર થવું (એટલે કે રૂપ સિદ્ધ કરવું) એ સ્ત્રીનું તેમ જ નવલકથાનું લક્ષ્ય છે.' પણ પછી ઉમેરે છે: 'પરન્તુ એ લક્ષ્યની સંપત્તિ તે માત્ર કોઈ ગુરુતર લક્ષ્ય પામવાનું પગથિયું છે – એ પગથિયે ચડીને પછી ત્યાં અટકવાથી ચડવું નકામું થાય છે, હાનિકારક છે.' આમ લક્ષ્યોની ચઢતીઊતરતી ભાંજણીનો ક્રમ ગોવર્ધનરામના મનમાં છે, ને એ દૃષ્ટિએ રૂપ સિદ્ધ કરવું એ સાધ્ય નથી, એ પણ સાધન છે. સાધ્ય તો 'મનુષ્યોને દેશકાલાનુસાર ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એમ ચતુર્વિધ પુરુષાર્થને સમજાવવા' એ છે, એનું વિવેચન 'કલાશાસ્ત્રની પદ્ધતિએ' (અહીં આનંદશંકરને aesthetic criticism અભિપ્રેત હશે? 'વસંતવિજય'નું વિવેચન કરતાં એમણે 'રસલક્ષી' વિવેચન એવી સંજ્ઞા વાપરી પણ છે.) થવું જોઈએ એમ તો સ્વીકારાયું છે.

અંગ્રેજ કે ગ્રીક પ્રજાની કળાના નમૂનાથી ઘડાયેલા રસશાસ્ત્રથી 'સરસ્વતીચંદ્ર' જેવી કૃતિને મૂલવવા જઈએ તો અન્યાય થઈ બેસે એવી આનંદશંકરને ભીતિ છે. એમાં જે બુદ્ધિનું પારતન્ત્ર્ય રહેલું છે તેમાંથી મુક્ત બનીને 'સરસ્વતીચંદ્ર' જેવી કૃતિની કિંમત આંકવી જોઈએ. એઓ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને 'પુરાણ' તથા 'અર્વાચીન સમયના હિંદુસ્તાનના સાંસારિક, રાજકીય, ધાર્મિક વગેરે મહાપ્રશ્નોની ચર્ચાનો આકરગ્રંથ' કહીને ઓળખાવે છે. આથી એના કળાતત્ત્વની ચર્ચા આપોઆપ ગૌણ બની રહે છે ને 'મહાપ્રશ્નોની ચર્ચા' જ મહત્ત્વની બની રહે છે. રામનારાયણ પાઠકે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની આકૃતિ વિશે ચર્ચા કરીને 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને એની આગવી આકૃતિ છે જ અને ગોવર્ધનરામમાં આકૃતિવિધાનની સૂઝ છે એવું પ્રતિપાદિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ ચર્ચાની શરૂઆતમાં જ એઓ કહી દે છે: '...નવલકથાને આકાર વિના ચાલે જ નહીં, એવું નથી. જગતની કેટલીક મહાન વાર્તાઓને કશો આકાર હોતો નથી.' ટોલ્સ્ટોય, દોસ્તોએવ્સ્કી, પ્રૂસ્ત વગેરેની રચનાઓ

પ્રથમ દૃષ્ટિએ આકાર વગરની લાગે છે, પણ અભ્યાસીને એમાં એકની અંદર એક એમ અનેક આકારો છતા થતા લાગશે. બહારનું દેખીતું રૂપ તો ઘણી વાર આચ્છાદનનું જ કામ કરે છે. એની અંદર ટોમસ માન જેને ‘second form’ કહે છે તે ગુપ્ત રહેલું હોય છે. જગતની કોઈ મહાન વાર્તા એની આકારહીનતા છતાં ઊણપ વગરની રહી હોય એવું ભાગ્યે જ કહી શકાશે. એઓ છન્દને કાવ્યની આકૃતિ કહે છે તેની સાથે આપણે સંમત થઈ શકીએ એમ નથી. ગદ્યને છન્દ નહીં હોય માટે ગદ્યને એવી આકૃતિ પણ નહિ હોય એવું એમનું કહેવું છે. એમની ‘આકૃતિ’ની વિભાવના એમણે બરાબર સમજાવી નથી. આગળ એમણે જે સ્પષ્ટતા કરી છે તેના પરથી વસ્તુનું સંકલન એટલે આકૃતિવિધાન એવો અર્થ એઓ કરતા હોય એવો વહેમ જાય છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના આકારને એઓ ‘મહાનદ’નો આકાર કહીને ઓળખાવે છે. આ આકાર અને organised structure એ બે જુદી વસ્તુ છે. એક નદીને બીજી નદી મળે એની રચના અને organism – અંગવિન્યાસની રચના – આ બેમાં મહત્ત્વનો ભેદ રહેલો છે. આથી મહાનદનો આકાર કહેવાથી તો માત્ર એટલું જ કહેવાયું કે મુખ્ય વસ્તુમાં ગૌણ વસ્તુ – પતાકા અને પ્રકરીઓ – આવીને મળે છે. આ આવી મળતા પ્રવાહોનો મુખ્ય પ્રવાહ સાથેનો સમ્બન્ધ કેવી રીતે રચાય છે કે રચાવો જોઈએ તે એને ‘મહાનદ’ કહેવાથી સમજાવી શકાતું નથી. આથી આ તો false analogyનું નિદર્શન થયું. મુખ્ય પાત્રનું ભ્રમણ અને એની સાથે કથાનું ભ્રમણ – આ રીતનું આલેખન ઘટ્ટ વણાટને સ્થાને શિથિલતાને માટે અવકાશ કરી આપે છે. ઘણી આડકથાઓમાં સરસ્વતીચંદ્રની ઉપસ્થિતિ કેવળ ભૌતિક હોય છે, ત્યાં એ નવલકથાને પરિણામકારી નીવડતી નથી. Picaresque novelની શિથિલતાને ગોવર્ધનરામ ટાળી શક્યા છે ખરા?

ગોવર્ધનરામ પોતે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ના આકારને mosaic કહીને ઓળખાવે છે. બ.ક. ઠાકોરે એને માટે ‘ફૂલગૂંથણી’ સંજ્ઞા વાપરી છે. ફૂલો એક સૂત્રમાં પરોવાઈને જેમ ભેગાં રહે તેમ આ કથાની ઘટનાઓ નાયકના સૂત્રમાં પરોવાઈને રહી છે એ અર્થમાં કદાચ આ વર્ણન સાચું છે. પણ એમાં ‘ગૂંથણી’ શબ્દ રચનાની જે સુશ્લિષ્ટતા સૂચવે છે તે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માં નથી. સુશ્લિષ્ટતાનો આ અભાવ ઘણી રીતે સમજાવવાના પ્રયત્નો પણ થયા છે. ત્રીજા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં ગોવર્ધનરામે blending of the actual and the ideal aspect – વ્યવહાર અને આદર્શને ભેગા ગૂંથવાનો પોતાનો આશય છે એમ કહ્યું છે, ને જેમ જેમ કથા આગળ વધે છે તેમ તેમ વ્યવહારને દબાવી દઈને આદર્શ જ પ્રધાન સ્થાન લે છે તે એમણે કબૂલ રાખ્યું છે. ત્રીજા ભાગની પ્રસ્તાવનાને આધારે યશવંત શુક્લ એવું અનુમાન કરે છે કે ‘સરસ્વતીચંદ્રકારની કલ્પનામાં એ ચારે ભાગો એક અખણ્ડ યોજના રૂપે પ્રથમથી જ સિદ્ધ થઈ ચૂક્યા હતા.’ આ યોજના અને નવલકથાનું કળાકૃતિ રૂપે થતું સંવિધાન બે જુદી વસ્તુ છે. યોજના તે રૂપરેખા છે, scheme કે blueprint છે. આવી યોજના હોવાથી આપોઆપ સુશ્લિષ્ટ સંવિધાન આવી જતું નથી. પણ યશવંત શુક્લ ત્યાર પછી તરત જ અસન્દિગ્ધ વિધાન કરે છે: ‘યોજના કરી હોય કંઈક અને પરિણામ આવે કંઈક એવું ઘણા લેખકોની બાબતમાં બને છે, પણ પ્રસ્તુત મહાનવલની રચના પહેલેથી જ સુનિયોજિત રહી છે.’ આની સામે ગોવર્ધનરામના લીલાવતી પરના પત્રમાંનું આ વિધાન મૂકી શકાય: ‘જ્યાં સુધી હું છેલ્લા પ્રકરણ લખી ના કહાડું ત્યાં સુધી કેવું પરિણામ હું આણીશ તે હું જાતે જ જાણતો ન હતો.’ આ પ્રકારની ‘સુનિયોજિત રચના’માં યાન્ત્રિકતા આવી જવાનો સંભવ રહે છે, એ creationને બદલે construction બની જાય એવો પણ ભય રહે છે. આ જાતની યોજના અને સ્વરૂપનો આવિષ્કાર – આ બે વચ્ચેનો વિવેક અહીં કરી શકાયો નથી એવું આપણને લાગે છે. દોસ્તોએવ્સ્કીએ ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ લખતાં પહેલાં આવી ‘યોજના’ વીગતે ઘડેલી ને એની નોંધ પાછળ અઢીસો પાનાં ખરચેલાં. પણ એ યોજના અને નવલકથાનું સંવિધાન સાવ જુદી વસ્તુ છે તે એ નોંધ વાંચતાં સ્પષ્ટ થઈ જાય એવું છે. એટલું જ નહીં, લેખક પોતે સભાનપણે, ચીવટથી, પોતાની યોજના તથા આશયને ઓળખાવતો જતો હોય ત્યારેય, એના એ કથનને જ પ્રમાણ ગણી

લઈને એ કૃતિના આકારને એ મુજબ શોધવાની વૃત્તિ હંમેશાં સાચા વિવેચનમાં કે મૂલ્યાંકનમાં ઉપકારક નીવડે એવો સમ્ભવ નથી. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની વિવેચનામાં 'મહા' શબ્દનો કેવો તો અતિરેક થયો છે! ગોવર્ધનરામને આપણે ભક્તિભાવથી 'મહર્ષિ' કહીએ એ આપણી અંગત શ્રદ્ધાની વાત થઈ. એ ભક્તિ વિવેચનમાં તો અન્તરાયરૂપ જ બને. બીજી કૃતિમાં જે ક્ષતિરૂપ ગણાયું હોત તેને અહીં શ્લાઘ્ય ઠરાવવાનો પ્રયત્ન પણ થયો છે. વિષ્ણુપ્રસાદના શબ્દોમાં કહીએ તો આવા પ્રયત્નો – 'પ્રશસ્તિ' – તે 'ખાનગીમાં દેવની આરાધના કરતા હોય એવા' લાગે છે. આથી પ્રશ્ન એ થાય છે કે ગુજરાતનો 'ધીર વિવેચક ગોવર્ધનરામની અતિભક્તિમાંથી ઊગરી ગયો' એમ કહી શકાશે ખરું? 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં જે ન્યૂનતાઓ આવી છે તે પણ એની 'ગુણસમૃદ્ધિના અણધાર્યા ફળ રૂપે' જ આવી છે એમ કહેવાયું છે. શુષ્ક ચર્ચા, નાટકી લાગે તેવા અંશ, પીંજણ, ગૌણ અને પ્રધાન વસ્તુ વચ્ચેનો સમ્બન્ધ યોજવામાં સર્વત્ર નહિ ઉપજાવી શકાયેલી અનિવાર્યતા, રૂપકપ્રિયતાનો અતિરેક (આનાં ઉદાહરણો તો પુષ્કળ જડશે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના લગભગ બધા જ વિવેચકોએ એની ચર્ચા ટાળી છે. અહીં બે જ ઉદાહરણ જોઈએ. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના પહેલા ભાગની પ્રસ્તાવનામાંનું આ વાક્ય જુઓઃ '...અવકાશવાળાના અવકાશરૂપ ભુંગળામાં સન્મોહની ફૂંક મારવી...' પહેલા ભાગમાંના બારમા પ્રકરણમાં રાજમહેલના વર્ણનમાંની ઉપમાઓ જુઓ. આખી અલંકારચનામાં આયાસ વર્તાઈ આવે છે), લાંબાં સમ્ભાષણો, સ્વપ્નોનો કળાસૂઝ વિના કરેલો ઉપયોગ, બેભાન અવસ્થામાં પણ પાત્રો વચ્ચે ચાલતો દીર્ઘસૂત્રી સંવાદ, લગભગ અઢીસો પાનાંનો જુદો સંગ્રહ થાય એટલાં બધાં અવતરણોનો કથાસૂત્રમાં વાળેલો ખડકલો, વચ્ચે વચ્ચે પાત્રોને મુખે બોલાતી કવિતા – આ બધાંનો કોઈ ને કોઈ રીતે બચાવ કરીએ તોય એથી 'સરસ્વતીચંદ્ર' કળાકૃતિ લેખે ઊણી ઊતરે છે એમ કહ્યા વિના ચાલે તેમ નથી. એમાં રહેલી 'સર્વતોમુખી જીવનમીમાંસા'ને કારણે આ બધા દોષોનો છેદ ઊડી જાય છે એમ માનવાનું વલણ ઘણા વિવેચકોએ કેળવેલું છે. આથી ઉત્સાહમાં આવી જઈને વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી કહે છેઃ 'હકીકત એ છે કે દુનિયાની ઓછી જ નવલકથાઓ આવડો મોટો આદર્શ રાખે છે.' નવલકથાકારે પોતાની સમક્ષ આદર્શ ગમે તેટલો મોટો રાખ્યો હોય, આખરે તો એ આદર્શ રસનિષ્પત્તિના ઉપાદાન પૈકીનું ઉપાદાન, કાચી ધાતુ છે; અને ઉપાદાન લેખે, બીજાં ઉપાદાનોની સરખામણીમાં, એ ઊંચો આદર્શ છે તેથી, એનું મહત્ત્વ કોઈ રીતે વધતું નથી. કેટલીક વાર ઊંચો આદર્શ પોતે જ કળાકૃતિની સંવિધાનની કચાશને ક્ષમ્ય લેખવા પૂરતો થઈ પડશે એવી માન્યતાને કારણે કળાકાર જોઈએ તેટલો સાવધ રહેતો નથી. પણ આપણા વિવેચનની એક શ્રદ્ધા છે કે કળાનો ઘાટ તો એનામાં રહેલા જીવનસત્ય વડે જ ઘડાય છે. આથી જ તો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી કહે છેઃ 'પ્રત્યેક સારી નવલકથામાં કોઈ જીવનદૃષ્ટિ, કોઈ સંદેશ, કોઈ સૂચિત ઉપદેશ, કોઈ જીવનસત્ય પટંતરે રહેલ હોય છે જ. એને ઘાટ આપવામાં આવું રહસ્ય નિયામક હોય છે... લેખકના જીવનપરામર્શમાંથી જ એને ઇષ્ટ રહસ્ય પ્રગટ થયેલું છે અને તે જ નિયામક બળ તરીકે તેની નવલકથામાં પ્રવર્તે છે.' યશવંત શુક્લે આ જ વાત શબ્દાન્તરે કહી છેઃ 'આ પ્રશ્ન રચનાના રૂપનો નથી તેટલો તત્ત્વગ્રહણનો છે. એ જ સ્વયં રૂપનો નિર્માતા છે.' અહીં રૂપ એટલે બાહ્ય કલેવર એવું જ અભિપ્રેત હોય એમ લાગે છે. (જુઓ વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીનું આ વાક્યઃ 'નવલકથાનું બાહ્ય કલેવર કંઈ સોનેટ કે નાટક જેવું ચુસ્ત સ્વરૂપનું નથી.'). રામનારાયણ પાઠક નાટકને માટે સુદૃઢ આકારની આવશ્યકતા સ્વીકારે છે. પણ નવલકથામાં, ને તેમાંય 'સરસ્વતીચંદ્ર' જેવી નવલકથામાં આકાર ન હોય તો ચાલે એવું એઓ વિધાન કરે છેઃ '...પણ આકાશને શો આકાર છે? સમુદ્રને શો આકાર છે? પર્વતને કોઈ સૌન્દર્ય નથી તેમ જ વનને પણ કોઈ આકારસૌન્દર્ય નથી, છતાં એ બધા દૃશ્ય પદાર્થો છે અને સુંદર છે. તેમ મહાન વાર્તાને આકાર ન હોય તો ચાલે.' અહીં તર્કમાં જેને 'છળ' કહેવામાં આવે છે તેનો આ વિચક્ષણ પ્રમાણશાસ્ત્રીએ ઉપયોગ કર્યો છે તે દેખાઈ આવે છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને નિમિત્તે આપણી 'આકાર' વિશેની સૂઝ ખીલી હોત તો એ લાભ કાંઈ ઓછો નહિ ગણાયો હોત.

તો 'આકાર' એટલે શું? બાહ્ય કલેવર? સ્વરૂપ? રચનાનું રૂપ? આ સંજ્ઞાનો આપણા અલંકારશાસ્ત્રની પરિભાષામાં અનુવાદ કરવો હોય તો 'રસનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા' એમ કહી શકીએ. 'ભાવ'ને 'રસ'ની કોટિએ લઈ જવાનું કવિકર્મ આપણા આસ્વાદનું કારણ છે. કરુણ રસની કૃતિમાં આપણને જે આનન્દ થાય છે તે કરુણની નિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા શી રીતે સિદ્ધ થઈ છે તે જોઈને થાય છે. એ જોવા માટે અલંકારશાસ્ત્રનું જ્ઞાન હોવું જરૂરી નથી; રસાસ્વાદને માટે આવશ્યક એવી તાટસ્થ્યપૂર્વકના તાદાત્મ્યવાળી અનુકૂળ ચિત્તાવસ્થા હોય તો બસ. જીવન આપણને કળાને માટેની સામગ્રી પૂરી પાડે છે, કળા એને જે વિશિષ્ટ આકાર આપે છે તે વડે આપણે જીવનને સાચી રીતે ઓળખી શકીએ છીએ. પણ આને બદલે 'જીવન' અને 'કળા'ને વિરોધાવવાનું વલણ કેટલીક વાર જોર પકડતું જતું હોય એમ લાગે છે. કળા એટલે જીવનને આપેલો ઓપ એવી ભ્રામક સમજ એમાં કારણભૂત બનતી હોય છે. ટોલ્સ્ટોયની નવલકથા 'એના કેરેનિના'ની ચર્ચા કરતાં મૅથ્યૂ આર્નલ્ડે કંઈક આવું જ વલણ અખત્યાર કરેલું: '...the truth is we are not to take 'Anna Karenina' as a work of art; we are to take is as a piece of life....and what his novel in this

way loses in art it gains in reality.' આથી વિરુદ્ધનું વલણ હેન્રી જેઇમ્સનું હતું. એને મતે ટોલ્સ્ટોયની જીવનને સમર્થ રીતે નિરૂપવાની અશક્તિનું મૂળ કારણ આકારનિમિર્તિ પરત્વેની એની શિથિલતા જ છે. આથી આર્નલ્ડને જવાબ આપતાં એણે કહ્યું છે: '...what do such large loose baggy monsters, with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically mean? We have heard it maintained that such things are 'superior to art'; but we understand least of all what that may mean... There is life and life, and as waste is only life sacrificed and thereby prevented from 'counting', I delight in a deep-breathing economy of an organic form.' જીવન વિશેનો આપણો અનુભવ ગમે તેટલો વૈવિધ્યપૂર્ણ, ઊંડો કે સૂક્ષ્મ હોય, એના આ ગુણોની પ્રતીતિ અથવા એ અનુભવનો સાક્ષાત્કાર આપણે કરવો હોય તો એને વિશિષ્ટ આકાર આપીને જોવો પડશે; કારણ કે 'the style and method evaluate the experience.'

એરિસ્ટોટલે formને actualizing principle કહીને ઓળખાવ્યું છે. એના વિના નવલકથાકારે વિષય લેખે સ્વીકારેલો અનુભવ એનું રૂપ પ્રકટ કરતો નથી. સર્જનપ્રક્રિયાને સમજાવવામાં કંઈક વ્યતિક્રમ થતો હોય એવું લાગે છે. સર્જક પાસે જીવન વિશેની વિચારણા, દર્શન છે ને તે કોઈ માધ્યમ દ્વારા પ્રકટ કરવામાં આવે છે, આવી કંઈક સમજ પ્રવર્તતી લાગે છે. વાસ્તવમાં જેમ ઈશ્વરે પણ પોતાનું દર્શન કરવાને સૃષ્ટિ રચી તેમ સર્જક પણ સૃષ્ટિ સરજીને જ દર્શન પામી શકે છે. દર્શન કૃતિનું નિયામક તત્ત્વ નથી. કૃતિની નિમિર્તિ દ્વારા જ દર્શનને સિદ્ધ કરી શકાય છે. ગોવર્ધનરામને પ્રચલિત દર્શનથી જ ચલાવી લેવું પડ્યું છે ને જ્યાં પોતાના તરફથી રૂપકગ્રન્થિના ચોકઠામાં કંઈક નવું કરવા ગયા છે ત્યાં સર્જનની રૂપસંવિધાનની મહત્ત્વની પ્રક્રિયા જ બાદ થઈ ગઈ હોવાથી સર્જનને અન્તે જે દર્શનની એમને અને એમના વાચકોને ઉપલબ્ધિ થઈ હોત તે થઈ શકતી નથી. આ ક્ષતિનો વારસો એમણે આપણા મોટા ભાગના નવલકથાકારોને આપ્યો છે. પછીથી દરેક નવલકથામાં કલ્યાણગ્રામ વસતાં થઈ ગયાં છે. 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી'ના બીજા ભાગને અન્તે આપણે ગિરનારની ટૂંક પર ભજનમંડળીમાં પહોંચી જઈએ છીએ. વ્યવહારના અનુભવનો સમૂળગો લોપ કર્યા પછી એનું પુનનિર્ર્માણ સિદ્ધ થઈ શકે. ફિનિક્સ પક્ષીની જેમ એકની ભસ્મમાંથી જ બીજું જન્મી શકે. સર્જનના આદિમાં શૂન્ય હોવું જ જોઈએ. આ શૂન્ય ગોવર્ધનરામ નિપજાવી શક્યા નથી. આથી જે રીતે કળામાં સત્યનું નિર્માણ થાય તે રીતે એમની કૃતિમાં થતું નથી. આથી જ કળા ત્યાં નિષ્પ્રયોજન ઠરી છે.

Mark Schorer એમના પ્રખ્યાત નિબન્ધ 'Technique as Discovery'માં આ મુદ્દો સુન્દર રીતે ચર્ચે છે. આ 'ટેકનિક' તે માત્ર વસ્તુસંકલના નથી, પાત્રવિધાન નથી – આ તો એક પ્રકારની વ્યવસ્થામાત્ર છે, એમાં વિધાયક શક્તિનો પરિચય થતો નથી. કુતૂહલ જળવાઈ રહે એવી રીતે કથામાં ઘટનાઓ ગૂંથવી, ક્રમશઃ શિરટોચ સુધી પહોંચી શકાય ને પછી પરાકાષ્ઠા આવે એવી એની યોજના કરવી, વસ્તુને પાત્રના મનમાં રહેલા હેતુને પ્રકટ કરવા માટે સાધન લેખે વાપરવું, અમુક દૃષ્ટિકોણથી નવલકથાની સૃષ્ટિને બતાવવાની કરામત રચવી – આ બધું તે 'ટેકનિક' નથી. એ બધું જેના વડે સિદ્ધ થઈને સાર્થકતા પામે છે તે 'ટેકનિક' છે. એના વિના અનુભવનો પિણ્ડ કશો આકાર પામતો નથી. અનુભવ જેને કારણે પોતાનો વિશિષ્ટ આકાર પામીને કળાકૃતિ રૂપે નિષ્પન્ન થાય છે તે 'ટેકનિક' છે. આથી Mark Schorer કહે છેઃ '....technique is the means by which the writer's experience, which is his subject matter, compels him to attend to it; technique is the only means he has of discovering, exploring, and, finally, of evaluating it. And surely it follows that certain techniques are sharper tools than others, and will discover more; that the writer capable of the most exacting technical scrutiny of his subject matter will produce works with the most satisfying content, works with thickness and resonance, works which reverberate, works with maximum meaning.' સત્ય, નીતિ, ધર્મનાં ક્ષેત્રનાં ગૃહીતો વાસ્તવિક જીવનના સન્દર્ભમાં સૂક્ષ્મ રીતે નવું રૂપ ધારણ કરતાં જતાં હોય છે. એનું આકલન કરવાને જૂની 'ટેકનિક' કામમાં નહીં આવે. એને માટે સર્જકે પોતાની આગવી પદ્ધતિ ઉપજાવી લીધી હોવી જોઈએ. જોય્સે 'યુલિસિસ' દ્વારા આપણા યુગને વિશેનું જે સત્ય શોધ્યું તે એની વિશિષ્ટ 'ટેકનિક'ને પ્રતાપે શોધ્યું. સર્જક જે કાંઈ શોધે છે તે ટેકનિકના પ્રતાપે; એ સિવાયનું બીજું બધું આહાર્ય કશી સાર્થકતા પામી શકતું નથી. કારણ કે એમાં માત્ર informing હોય છે, enformingની પ્રક્રિયા તો ગેરહાજર હોય છે. ચિન્તક ગોવર્ધનરામ સર્જનને અન્તે પોતાનો સાચો વિષય શોધી શક્યા હોત. પોતાને પ્રાપ્ત વિચારણા કે સામગ્રીને ટેકનિક વડે જ કસોટીએ ચઢાવીને એનું મૂલ્ય કળાની રીતે ચરિતાર્થ કરી શકાય છે. આ રીતે ગોવર્ધનરામ પોતાની સૃષ્ટિની આબોહવામાંથી મૂલ્યોને નિષ્પન્ન કરી શક્યા નથી, એ હેતુને ખાતર એમને 'સિદ્ધલોક'ની અત્યન્ત સ્થૂળ તરકીબનો આશ્રય લેવો પડ્યો છે, સરસ્વતીચંદ્રના પાત્રમાં એક વિસંવાદિતા આપણને હંમેશ કઠે છે. એ પોતાને વિશે જે દાવો કરે છે તેને અનુરૂપ એનો વ્યવહાર ક્યાંય દેખાતો નથી. એનામાં એક પ્રકારની અનિશ્ચિતતાભરી નિષ્ક્રિયતા છે. આ passivityને કારણે એના સર્જકે એની પાસે જે પરિમાણનું કાર્ય સિદ્ધ કરાવવા ઇચ્છ્યું છે તે પરિમાણને અનુરૂપ એનું કાઠું ઘડી શકાયું નથી. અત્યન્ત લાગણીવેડામાં સરી પડીને ગૃહત્યાગ કરે છે. ગૃહત્યાગના આ પ્રસંગના પાયા પર લેખક મોટી ઇમારત ખડી કરવા ગયા છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના ચોથા ભાગના ઉત્તરાર્ધમાં ગોવર્ધનરામ પોતે આ બધું ફરી તપાસી જુએ છે. કુમુદને મોઢે પુછાવેલા પ્રશ્નોનો ઉત્તર સરસ્વતીચંદ્ર સન્તોષકારક રીતે આપી શકતો નથી. એ આખરે પોતાની 'લોકોત્તરતા'નો દાવો કરે છે. સૌમનસ્ય ગુહામાં જ બેભાન કુમુદના સ્પર્શથી ફરી ફરી પરવશ બનીને કંપી ઊઠતો, એ 'વજન'ને ફેંકી દેવા તત્પર થતો ભીરુ સરસ્વતીચંદ્ર આ લોકોત્તરતાનો પરિચય ભાગ્યે જ કરાવે છે. એની લોકોત્તરતા તે એના પર આરોપિત કરવામાં આવી હોય એવી લાગે છે, એ સહજ રીતે એના કાર્યમાંથી નિષ્પન્ન થતી નથી. કુમુદને તરછોડ્યા પછી તરત જ કુમુદના ચિત્તની સ્થિતિ જાણવા એ નીકળી પડે છે. ત્યાર પછી પોતાની આ નિર્ઘૃણતા બદલ પશ્ચાત્તાપ અને વિલાપ કર્યા કરે છે. આ સરસ્વતીચંદ્રને સિદ્ધલોકના પથપ્રદર્શક અને રહસ્યદર્શક તરીકે (ભલે સ્વપ્નમાં) જ્યારે જોઈએ છીએ ત્યારે આપણને અચરજ થાય છે. એ જે અનુભવ લેવા નીકળ્યો છે તે અને એનાથી એના વ્યક્તિત્વનું થતું રૂપાન્તર – આ બેનો સમ્બન્ધ કર્તા બતાવી શક્યા નથી. ચંદ્રાવલી મૈયાને સાષ્ટાંગ નમસ્કાર કર્યા તેથી સંસાર એને વિશે શું માનશે એવા પ્રશ્નના જવાબમાં જે સરસ્વતીચંદ્ર નમસ્કાર કર્યા તે એ પવિત્ર મૈયાના

અલખ આત્માને અને તેના સંસિદ્ધ જીવસ્ફુલિંગને...'આ દેશના સંસારીઓ સ્ત્રીપુરુષમાં જે ભેદ સ્વીકારે છે તે આપના ચરણમાં આવ્યા પછી હું કેવળ ભૂલી જ ગયો છું.' એમ કહે; જે સરસ્વતીચંદ્ર પોતાને વિશે 'હું મૂળથી નિષ્કામ છું' એવો દાવો કરે; જે સરસ્વતીચંદ્ર સંસારીઓથી પોતાને જુદા વર્ગનો ગણાવવા મથે તે જ સરસ્વતીચંદ્ર બેભાન કુમુદના શરીરના સ્પર્શથી 'મદનવિષની લહેરો' અનુભવીને બેબાકળો બનીને 'હરિ! હરિ! હરિ! હરિ! હં! હં! હં! હં!' કહીને નિસાસા નાંખે છે ને કુમુદને આજીજી કરે છેઃ 'ગમે તો મને તમારા જેવી મૂર્છા થાય કે ગમે તો તમે જાગીને દૂર બેસો ને તમારા પવિત્ર આત્માના તેજથી તમારા શરીરનું મોહક વિષ નિવારો' એમ કહે છે; કુમદનું 'મધુરીમૈયા'નામ સાંભળતાં 'મધુરી' શબ્દથી પણ એ ભડકે છે ને કહે છેઃ 'એ પણ મનને સૂચક થશે અને મોહના કારણભૂત થાય એવો ભય રહે છે.' ફળાહાર કરતી વેળાએ ફળની ચીરી કુમુદના પગની પાની પર પડતાં એ 'સુંદર પ્હાની'ને એકસરખી એ જોઈ રહે છે ને 'એ તાલ કળાઈ જતાં' કુમુદ એની વૃત્તિ સમજી જઈને પોતે પગની પાની ઢાંકી દે છે ત્યારે સરસ્વતીચંદ્રનાં આ બે સ્વરૂપને આપણે જોડી શકતા નથી. ગૃહત્યાગને માટેનું એ જે કારણ પાછળથી, લોકોત્તરતાની ભૂમિકાએ રહીને, આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેમાં તો પરિભાષાની જટાજાળ ઓથે એ પોતાના પ્રાકૃતજનને ઉચિત વર્તનને જ ન્યાય્ય ઠરાવવા મથે છે તે કુમુદ પણ પારખી જાય છે અને એને કહે છેઃ 'આપના યજ્ઞ કરવાનું પિતાએ અપમાન કરતાં સુધી સૂઝ્યું ન હતું. આ યજ્ઞવિધિ પણ આજ સુધી આપ જાણતા ન હતા.' લોકોત્તર ભૂમિકાએ રહીને વાત કરવાનો આ pause પ્રતીતિકારક બનતો નથી. ગોવર્ધનરામને પોતાને પણ આ વિશે શંકા રહી જ હશે, નહીં તો કથાના અન્ત ભાગમાં કુમુદ પાસે એની આવી આકરી ઊલટતપાસ એમણે કરાવી ન હોય. આ ઊલટતપાસમાં સરસ્વતીચંદ્ર કેવળ પરિભાષાને બળે જીતવા મથતો હોય એવું આપણને લાગે છે. આ ભૂમિકાએ રહ્યો છતાં એ 'મારા હૃદયનું મ્હારું પૃથક્કરણ ભૂલભરેલું હશે' એમ કહે છે. પાત્રવિધાનની આવી અસંગતિમાં લેખકના ગૃહીત રૂપે રહેલી ભાવના કેવો ભાગ ભજવે છે તે તપાસવાનું આપણી વિવેચનાએ માથે લીધું નથી. અહીંથી પાત્રની fictional density ઓગળી જાય છે અને હવે પછીની આ કથાની આખી સૃષ્ટિ સત્યનારાયણની કથામાંના સાધુ વાણિયાના વહાણની જેમ તરવા માંડે છે – એમાં 'જીવનદર્શન'નો ખજાનો લાધ્યો હોવા છતાં, મહાભારતમાંથી રૂપક ઉપસાવી આપવાનો એમનો ખંતભર્યો પ્રયત્ન, સિદ્ધલોકની આખી ભૂગોળ – આ બધું આ સૃષ્ટિમાં એકરસ થતું નથી. લેખક સર્જનકર્મ છોડી દઈને, જેટલું પોતાની પાસે હોય તેટલું ઠાલવી દેવાના લોભને વશ થાય છે એવું લાગ્યા વગર રહેતું નથી. એ બધી વિચારણા આજે તો out-moded લાગે છે, જે કૅસિને કારણે એ આસ્વાદ્ય રહી હોત તે તો એઓ સરજી શક્યા નથી. સમસ્યાનો ઉકેલ આપવાનું એમણે માથે લીધું અને એમની આ મહત્ત્વાકાંક્ષા સિસૃક્ષામાં બાધક નીવડી તે દેખીતું છે. એમણે આપેલા ઉકેલને આજની સંકુલ પરિસ્થિતિ ગાંઠતી નથી. સમસ્યાનું આકલન કળાની પદ્ધતિએ કર્યું હોત તો એ અવિસ્મરણીય બની ગયું હોત. શૅક્સપિયરે હેમ્લેટની સમસ્યા ઉકેલી આપી છે ખરી? ને તેમ છતાં હેમ્લેટનો પ્રભાવ કાંઈ ઓછો પ્રબળ નથી વર્તાતો. સર્જન અને દર્શન વચ્ચેનું સામંજસ્ય સિદ્ધ નથી થઈ શક્યું તે રમણભાઈ નીલકંઠે સ્વીકાર્યું છે, ને એ હકીકતને બુદ્ધિચાતુરીથી ઊંચી કળા રૂપે સમજાવવાનો અપ્રામાણિક પ્રયત્ન એમણે કર્યો નથી. એમણે તો સ્પષ્ટ કહ્યું છેઃ 'નવલકથામાં વિષયાન્તર થઈ શકે છે, અને વાર્તા તથા વર્ણન સાથે અમૂર્ત વિવેચન દાખલ થયું છે પરંતુ કથાનો વૃત્તાન્ત મુખ્ય છે અને બીજા સર્વ વિષયો ગૌણ છે તથા વૃત્તાન્તને પુષ્ટ કરવા સારુ તે માત્ર ક્વચિત્ ક્વચિત્ આવી શકે છે. પરંતુ, તેમ ન થતાં જ્યારે વિચારણાભાગ બહુ વિસ્તારી થાય છે અને ગ્રંથમાં ઘડીઘડી દાખલ થાય છે, ત્યારે વૃત્તાન્તનું સાતત્ય તૂટી જાય છે, વાર્તારસ છિન્ન થાય છે, કલ્પનાની રમ્યતાનો અનુભવ થતો નથી અને વિવિધ પાત્રોમાં મૂકેલા જનસ્વભાવની રેખાઓ વિખૂટી પડી જઈ સમસ્ત ચિત્ર દૃષ્ટિગોચર થઈ શકતું નથી. ગ્રંથકારે કરેલી ચર્ચાઓ ઘણા મહત્ત્વની છે એ નિર્વિવાદ છે, પણ કલાવિધાનનો ભોગ આપી નવલકથાના સ્વરૂપનો નાશ થવા દેવા કરતાં એ ચર્ચાઓનો કોઈ જુદા ગ્રંથમાં

સમાવેશ કરવાની યોજના કરી આ ગ્રંથમાં તે વિશે ફક્ત થોડા ઇશારા કરવાનું વધારે ઉચિત હતું...' રમણભાઈની આ સાહિત્યસૂઝ ખરેખર આદરણીય બની રહે છે. પાત્રોનાં મનોમન્થનો ગોવર્ધનરામે સૂક્ષ્મતાથી નિરૂપ્યાં છે, એક પાત્ર વડે બીજા પાત્રની સમીક્ષા પણ કરાવી છે, વાર્તા કહેવાની રોચક રીત પણ એમણે છૂટક છૂટક પ્રસંગે બતાવી છે – આ બધું સાચું; તેમ છતાં એમનાં દર્શને 'નવલકથાના સ્વરૂપનો નાશ' કર્યો છે એ સાચું ઠરે છે. ગોવર્ધનરામ પોતે આ પૂરી પ્રામાણિકતાથી કબૂલ રાખે છે. દયારામ ગિડુમલ ઉપરના પત્રમાં એમણે સ્પષ્ટ જ કહ્યું છે: 'આ ધાટી પર મેં પુસ્તક લખ્યું તેથી મારે જાણી જોઈને રસશાસ્ત્ર અને કલાવિધાન એ બંને વિષયોનો ભોગ આપવો પડ્યો છે અને તેથી જેઓ એમ કહે છે કે આ પુસ્તક ખરેખરું વાર્તાનું પુસ્તક નથી તેમના અભિપ્રાયની સામે હું થતો નથી.' એમણે પોતે જ સ્પષ્ટ કબૂલ્યું છે: 'In my novel 'Sarasvatichandra' I do my sentimental duties to some of my people. I take the 'Vedanta' a step further through Vishnudas, and while, in introducing the subject, I mean to do a duty to my regard for my uncle Manassukhram‌ક્ક્s most favourite subject, and try to show that his loving sermons to me have not fallen on me in vain, I do my duty of independence of mind to literature by not binding my-self to views which are not mine. I do a similar duty to my father by illustrating and explaining the 'Vaishnava' Marg.' લાગણીને માન આપવા જતાં કળાને હંમેશાં માન આપી શકાયું નથી. 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની વિવેચનામાં ઘણા બધા અપ્રસ્તુત પ્રશ્નો ચર્ચાતા જોવામાં આવે છે. પહેલા ભાગમાં સરસ્વતીચંદ્ર પ્રત્યે કંઈક આકર્ષાતી કુમુદને સતી ગણવી કે કેમ એ પ્રશ્ન નીતિનો છે, સાહિત્યચર્ચાનો નથી. નવલકથામાં એવી પરિસ્થિતિની નિર્વાહ્યતા ને સાભિપ્રાયતા એના સર્જક ઉપજાવી શક્યા હોય તો બસ. આ જ રીતે સરસ્વતીચંદ્ર તથા કુમુદના સિદ્ધલોકમાં (સ્વપ્નાવસ્થામાં) થયેલાં લગ્ન, એ લગ્ન પછી એનાં કુસુમ સાથે (વાસ્તવિકતાની ભૂમિકાએ) થતાં લગ્ન કેટલે અંશે ઉચિત છે તેની ચર્ચા પણ સાહિત્યેતર વીગતોને વચમાં લાવતી દેખાય છે. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં આવતાં મરણો ને એનાં કારણોની તથા સૌમનસ્ય ગુહામાંનો એમનો વાસ કેટલી રાત્રિનો – આ વિશેની ચર્ચા કદાચ સર્વથા પ્રસ્તુત લાગે એવી નથી. વીગતદોષ એ પણ આખરે દોષ છે એ સાચું, પણ એનું પરિણામ કળાવિધાનની દૃષ્ટિએ કેટલું તેનો વિવેક થવો ઘટે. આમ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને નિમિત્તે આપણું વિવેચન પણ કસોટીએ ચઢ્યું છે.

મુનશીએ મનોરંજકતાનું લક્ષ્ય સ્વીકાર્યું, સમકાલીન વાસ્તવિકતાને તાગવાનો પ્રયત્ન છોડી દીધો; આથી આપણી નવલકથા ધીમે ધીમે એનાં સાહિત્ય લેખેનાં લક્ષણોને છોડતી થઈ. ભૂતકાળની વાસ્તવિકતા તે અમુક રાજાઓની નામાવલિ, એમનાં એક જ ઢબનાં 'પ્રતાપી' કાર્યો, મુત્સદ્દીઓના એના એ દાવપેચ, થોડોક શૃંગાર (એનું નિરૂપણ જ કાળવ્યુત્ક્રમદોષનું સૌથી મોટું કારણ) સાથે થોડાક ચમત્કારી બનાવોથી આપેલો અદ્‌ભુતનો પુટ (અલંકારશાસ્ત્રમાં દરેક રસના આંગળિયાત તરીકે જે અદ્‌ભુતને ઓળખાવ્યો છે, તેને ને આ અદ્‌ભુતને સ્નાનસૂતકનો સમ્બન્ધ નથી), આગ, અપહરણ, ભોંયરાં, ગુપ્ત મસલત, ભેદી પ્રવૃત્તિ, બુકાની બાંધેલા ચહેરાઓ – આ બધાંથી સિદ્ધ થતી નથી. આથી ઓર્તેગાની સંજ્ઞા વાપરીને કહીએ તો, આ કૃતિઓ 'whim adventures' છે, બહુ બહુ તો 'રોમાન્સ' છે; એને નવલકથા કહી શકાય નહીં. આટલું કરવા માટેય મુનશીને પ્રથમ કક્ષાના નહિ એવા ફ્રેન્ચ લેખકો પાસે જવું પડ્યું. ફ્લોબેર કે સ્ટેન્ઢાલ નહીં પણ હ્યુગો અને દુમા એમને ખપ લાગ્યા એ અત્યન્ત સૂચક ઘટના છે. કાર્યવેગ એટલે ઘટનાઓની ધમાચકડી – ને તે એવી કે એમાં પાત્રોની રેખાઓ સુધ્ધાં અળપાઈ જાય – આવો કંઈક એમણે ખ્યાલ બાંધ્યો. આથી પાત્રોનાં કાર્યોથી સમયનું આગવું પરિમાણ પોતાની સૃષ્ટિમાં સરજવાનો પ્રયત્ન જ એમણે હાથ ધર્યો નહિ. સ્થળકાળનાં સર્જકે ઉપસાવેલાં પરિમાણ વચ્ચે જ એની સૃષ્ટિ વાસ્તવિક બનતી હોય છે. ઇતિહાસના પાઠ્યપુસ્તકને પાને

નોંધાયેલા કાળથી એનો અર્થ સરતો નથી. વળી એ કાળને મૂર્ત કરવા માટે કેટલીક સ્થૂળ વીગતોનું તારણ કાઢીને એને અહીંતહીં ચોંટાડી દેવાથી કામ સરી જાય છે એવું પણ એમણે ધારી લીધું. ઐતિહાસિક વીગતોનું જ્ઞાન સંશોધનનો વિષય છે, પણ એનું સત્ય કળા દ્વારા સરજી શકાય. ઐતિહાસિક તથ્યનો વિપર્યાસ આપણે ગમ્ભીરતાથી ચર્ચ્યો, પણ કળાના સત્યની માવજત કરવાનું ભૂલી ગયા. મુનશી પોતાની ને પોતાની કૃતિ વચ્ચે કળાકારે જે અન્તર રાખવું ઘટે તે રાખી શક્યા નથી. આથી આત્મરતિ ઘણી વાર એમની સૃષ્ટિનું પ્રવર્તક બળ બની રહેતી હોય એવું લાગે છે. ‘તપસ્વિની’, ‘શિશુ અને સખી’ વગેરેમાં તો આ વધારે ઉઘાડું પડી જાય છે. વર્તમાન જીવનની અપૂર્ણતા પ્રત્યે એ ઉપહાસ કે વ્યંગ કરવા જાય છે, પણ વ્યંગને કુશાગ્ર મેધાની અપેક્ષા રહે છે. એનો અભાવ કેવળ કરડાકીથી ન પૂરી શકાય. સત્ય જાણ્યા પછી એની વક્રતા સિદ્ધ કરવાનો એમાં પ્રયત્ન હોવો ઘટે. એને બદલે કેવળ પોતાના વિલક્ષણ પૂર્વગ્રહના ભારથી જ વક્રતા સાધવાનું વલણ એમાં દેખાય છે. આથી એમનાં કેટલાંક પાત્રો દ્વારા કૃતક ક્રાન્તિવેડા શરૂ થયા. રણછોડભાઈ ઉદયરામની લીલાવતી, ગોવર્ધનરામની કુમુદ અને મુનશીની તનમન કે મંજરી – આવી સીધી રેખા દોરીને જોઈએ તો બંડખોર વૃત્તિનો જેટલો મુનશીમાં ઘોંઘાટ દેખાય છે તેટલી યથાર્થતા દેખાતી નથી. નાનાલાલનાં નાટકનાં પાત્રોની જ વાચાળતા મુનશીનાં પાત્રોમાં શબ્દાન્તરે આવી છે. મંજરીની ઘણી બધી ઉક્તિઓનો નાનાલાલની ભાષામાં સહેલાઈથી અનુવાદ કરી શકાય. આ ઉપરાંત બટકબોલાપણું, આઘાતજનક ને ગણતરીપૂર્વકની પ્રગલ્ભતા – આ લક્ષણો એમણે બંડખોર વૃત્તિનાં બાહ્ય ચિહ્નો તરીકે વાપર્યાં છે તે એમની કળાની અપરિપક્વતાનાં જ દ્યોતક બની રહે છે. એની પાછળ જે તુલ્યબળ તત્ત્વોના સંઘર્ષનું તુમુલ દ્વન્દ્વ વરતાવું જોઈએ તેનો અહીં સર્વથા અભાવ જ દેખાય છે. એ બધાંમાંથી એકાદ હેડા ગેબ્લર છતી થતી નથી. એમનાં પાત્રોની અતિપ્રશંસિત સુરેખતા તે diagramની સુરેખતા છે. છેક નર્મદથી માંડીને તે આજ સુધી આપણે આપણો સંસ્કૃત સાહિત્યનો વારસો અને પશ્ચિમની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ સાથેનો આપણો જીવન્ત સમ્પર્ક – આ બેને કેવી રીતે આત્મસાત્ કરતા આવ્યા છીએ એ તપાસવા જેવું છે ને એમાંથી સર્જનને ઉપકારક તત્ત્વોનું ગ્રહણ કેવા રૂપે કરતા આવ્યા છીએ એ તપાસવા જેવું છે. મુનશીના સમકાલીન યુરોપના શ્રેષ્ઠ સર્જકો પૈકીના કયા કયા સર્જકો તરફ એમનું ધ્યાન ગયું, ને એમનું શું શું એમણે કેવી રીતે આત્મસાત્ કર્યું તેની ગમ્ભીર ચર્ચા કરવાને બદલે એમનાં કેટલાંક ઉઘાડાં અપહરણોની વીગતો છતી કરીને આપણે કેવળ આપણી જાસૂસી વૃત્તિને સંતોષી છે. એમનો કહેવાતો તરસ્વી કથાપ્રવાહ તે મનોરંજનના ખેલનું એક અંગ છે, કળાનું પાસું નથી. બે નવલકથા વાંચ્યા પછી એની પાછળ કઈ કારિકા કામ કરી રહી છે તે તરત પકડાઈ જાય છે. છેક 1957 સુધી એક જ ધાટીએ મુનશીએ આ મનોરંજનનો ખેલ ચાલુ રાખ્યો છે – જો કાંઈ બદલ્યું હોયતો એકાદ બે પડદા કે ‘સીનરી’. ‘તપસ્વિની’માં મેરી મેકાર્થીએ નવલકથાના એક લક્ષણ તરીકે ઓળખાવેલ thickness જરૂર છે. બાકી, આમ તો મુનશીની આગલી કૃતિઓનું એ પુનરાવર્તન જ છે. આપણો જમાનો એક દાયકામાં સૈકાઓ સમેટી લે છે, આ તેજ રફતારનું નિરૂપણ કાંઈ કેવળ ઘટનાઓ(ને તેય કેવી!)ની ધમાચકડી મચાવી મૂકવાથી નહિ થાય. ‘તપસ્વિની’માંય મુત્સદ્દીઓની રાજખટપટ છે. પાટણ છોડીને, આપણે દિલ્હીની કાઉન્સિલમાં આવી પહોંચીએ છીએ. અહીં તો રચનાનો બન્ધ પણ શિથિલ પડતો જાય છે. રાજબાનું પાત્ર મુંજાલ વગેરે ‘પ્રતાપી’ પાત્રોના વંશનું છે. રાજબાની ઇચ્છા વિના આ નવલકથાની સૃષ્ટિમાં તરણું હાલતું નથી. એ અદ્ભુત રસનું આલમ્બન બની રહે છે. પાત્રો વર્ગચિત્રો બની રહે છે. દુષ્ટોની દુષ્ટતાને વાસ્તવિક બનાવવામાં સર્જકની શક્તિ કસોટીએ ચઢે છે, અહીં તો સારાં પાત્રોની સારપને વિરોધથી ઉપસાવી આપવા પૂરતો જ એનો સ્થૂળ ઉપયોગ થયો છે. રાજબાનો પ્રભાવ શ્રી અરવિંદ પાસેથી પ્રાપ્ત થયેલો છે એવું લેખકે સૂચવ્યું છે. સમકાલીન વિભૂતિનો આવો વિવેકહીન ઉપયોગ નથી કળાને ઉપકારક કે નથી વિભૂતિને માનદાયક. આ નવલકથા એક જ વસ્તુ સિદ્ધ કરી આપે છેઃ આ માર્ગે જવામાં આપણી નવલકથાનું શ્રેય નથી.

રમણલાલ દેસાઈએ પોતાના જમાનાને ઓળખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. અહીં પણ કળા પાંખી હોવાને કારણે જમાનાનાં સપાટી પર દેખાતાં મુખ્ય મુખ્ય લક્ષણોના લઘુતમ દઢભાજકની મદદથી 'યુગમૂર્તિ' ઉપસાવવાનો પ્રયત્ન કરીને સન્તોષ માન્યો હોય એવું દેખાય છે. ગાંધીયુગને આલેખવા મથતી 'દિવ્યચક્ષુ' 1930 આસપાસની કેટલીક પ્રવૃત્તિઓની યાદીના ચોકઠામાં પ્રસંગોને ગોઠવી આપે છે. આ પ્રસંગો પાત્રનાં કે પરિસ્થિતિનાં યાથાર્થ્યના પરિમાણને ઝાઝા વિસ્તારી શકે એવા નથીઃ સરઘસ, લાઠીમાર, જેલ, આગ – અને વાર્તારસ માટે અત્યાવશ્યક એવો પ્રણયપ્રસંગ, એમાં વળી આછો પાતળો સંઘર્ષ બતાવવાને માટે એની એ જ રેઢિયાળ પ્રણયત્રિકોણની રચના (આપણા પ્રેમપ્રસંગની રચનાની ભૂમિતિમાંથી આ ત્રિકોણનું સ્થાન કોઈ બીજો આકાર લેશે ખરો?) – આમાં વળી થોડી ભેદી ઘટના ઉમેરોઃ સુશીલા અને જનાર્દનનો અવૈધ સમ્બન્ધ, એમનું જારજ સન્તાન; (એને હરિજનવાસમાં ઉછેરીને લેખકે એક કાંકરે બે પક્ષી માર્યાં છેઃ ભેદનું તત્ત્વ જાળવવું ને ગાંધીજીને પ્રિય અસ્પૃશ્યતાનિવારણનો વિષય દાખલ કરવો!) ઉપનિષદના સત્યકામ જાબાલિથી માંડીને તે આજ સુધી (ઠેઠ દર્શક સુધી – 'દીપનિર્વાણ'માં આનન્દની માતા પણ એને છોડીને જતી રહે છે. એ યુગમાં હરિજનોની સમસ્યા નહોતી, માટે આનન્દ માતામહ પાસે તપોવનમાં ઊછરે છે.) આ પ્રકારનાં પાત્રો આપણી નવલકથામાં દેખાયાં જ કરે છે. બધાં જ કીતિર્દેવની જેમ કુળ પૂછવા જાય છે. વિશ્વસાહિત્યમાં આવી ઘટનાનો ઉપયોગ અત્યન્ત સમર્થ રીતે થયો છે, પોતાના કુળને ઓળખવાની પ્રવૃત્તિનું પરિમાણ એટલું વિસ્તરે છે કે એ પ્રયત્નથી જ જગતને પણ ઓળખી લેવાય છે. જોય્સની નવલકથા 'યુલિસિસ'માં પણ આવી શોધ છે, ને ત્યાં એ શોધનો સંકેત કેવો વિસ્તાર સાધી શકે છે! આપણા નવલકથાકારોએ એનો ઉપયોગ 'રહસ્ય' ઉપજાવી કાઢવાની એક તરકીબ લેખે કરીને સન્તોષ માન્યો છે. અકસ્માત, કાકતાલીયતા – આ બધું તો હાથવગું જ હોય છે. આ નવલકથામાં જેલની આગવાળો પ્રસંગ કઈ રીતે પોતાની અનિવાર્યતા ઉપજાવી શકે છે? અન્ધ અરુણ જ રંજનનો પ્રિયતમ બની શકે? અહીં પણ નાયિકા '(સરસ્વતીચંદ્ર'માં બને છે તે રીતે?) ઊંઘતા અરુણને ચૂમવાની હિંમત કરે છે. કૃષ્ણકાન્ત જેવો પશ્ચિમાનુરાગી કેવી રીતે પરિવર્તન પામ્યો તે લેખકની ચિન્તાનો વિષય નથી. નાયક કે અન્ય પાત્રોની ચિન્તાતુર માંદગી, સેવા – આનો પણ ઘણો રેઢિયાળ ઉપયોગ આપણા લેખકો કરે છે. આપણાં પાત્રોના પ્રેમ સાથે આ માંદગી, બેભાન અવસ્થા સંકળાઈ ગયાં છે તે શાનું સૂચક બની રહે છે? વર્તમાનને જાણ્યા વિના (અથવા જાણવાની હામ નથી માટે જ?) આપણે ભાવિનાં 'કલ્યાણગ્રામ' રચવા બેસી જઈએ છીએ.

દર્શક ઇતિહાસના અભ્યાસી છે, પ્રાચીન કાળની અમુક સંસ્થાઓ પ્રત્યે એમને આદર છે, અમુક વિભૂતિઓ માટે એમને પૂજ્ય ભાવ છે. એમની નવલસૃષ્ટિ એમના આ આદર અને પૂજ્ય ભાવને અવતારવાનું સાધન બની રહે છે. એમની કૃતિમાં એક વિલક્ષણ સ્વરૂપનો વિસંવાદ રસહાનિનું કારણ બની રહે છે. એઓ ઉદાત્ત ભાવનાનું નિરૂપણ હાથ ધરે છે, પણ એના નિરૂપણને જે સૂક્ષ્મતાની અપેક્ષા રહે તે એમાં સંતોષાતી નથી – આ બે વચ્ચેનું વ્યસ્ત પ્રમાણ ક્લેશકર નીવડે છે. પાત્રોને શરૂઆતથી જ ભાવવાચક નામોના 'લેબલ' વળગાડી દેવામાં આવે છે '(દીપનિર્વાણ'માં મહાકાશ્યપનું પાત્ર જુઓ); પછીથી આ લક્ષણોની યાદીના નિદર્શન દાખલ પ્રસંગોની યોજના કરવામાં આવે છે. 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી'ની નાયિકા સ્થૂળ અર્થમાં પણ ઝેર ચૂસે ત્યારે જ એમને સન્તોષ થાય છે! ભાવનાની સૂક્ષ્મતા ને રચનાની સ્થૂળતાનું ઉદાહરણ એમની 'દીપનિર્વાણ' નવલકથા છે. ગણતન્ત્રમાં એમને આસ્થા છે, આપણને પણ છે. પણ આ ગણતન્ત્રની ભાવનાનું સત્ય નવલકથામાં તો એના સંવિધાન દ્વારા ઉપજાવાયેલી આન્તરિક અનિવાર્યતામાંથી નિષ્પન્ન થવું ઘટે. આને બદલે અહીં પણ સમાજ અને સન્થાગારમાં કોઈ ને કોઈ નિમિત્તે વ્યાખ્યાનોની મદદ લેવાઈ છે (જુઓ 'દીપનિર્વાણ' પૃ. 245). વસ્તુનો બીજનિક્ષેપ કેવળ એક પાત્રને મુખે આનન્દના જીવનનો ભૂતકાળ કહેવડાવીને કર્યો છે. પછી સુચરિતાના લાભાર્થે એ મગરને મારવાનું પરાક્રમ કરે છે. પોતાને ત્યજી

ગયેલી માતા, અને માતાને ત્યજી ગયેલા પિતાની વાત સુચરિતાને મોઢે સાંભળે છે. પ્રેમની પ્રાથમિક ભૂમિકા આ રીતે તૈયાર થાય છે તે ત્યાં સુદત્ત પ્રવેશે છે. આ સુદત્તને ખલનાયક બનાવવાની પેરવી લેખક કરે છે; પણ દુષ્ટોની કુટિલતાનું આલેખન અઘરી વસ્તુ છે. ઇયાગોના આલેખનમાં શૅક્સપિયર પોતાની કળાનો સમર્થ પુરાવો આપે છે. અહીં લેખકની સહાનુભૂતિ કઈ તરફ ઢળે છે તે પહેલેથી જ છતું થઈ જાય છે. જીવનમાં જે indeterminacy હોય છે તે અહીં દેખાતી નથી. આથી પાત્રરચના એ નર્યો ગ્રાફ દોરવા જેવી પ્રવૃત્તિ બની ગઈ છે. સુદત્તને કળાકાર બનાવ્યો છે, પણ કળાકારનું માત્ર એ લેબલ જ લઈને ફરે છે. કળાકાર તરફના લેખકના ટોલ્સ્ટોયશાઈ પૂર્વગ્રહ સિવાય એ કશું લક્ષણ રૂપે પામ્યો નથી. એ પોતાની કળાને એક કન્યા પર સ્વામિત્વ મેળવવા સાધન રૂપ બનાવે છે. વચન આપી ચૂકેલી કન્યાને એ મુશ્કેલીમાં મૂકે છે, ધૂર્ત બને છે. આમ લેખક એને સુચરિતાથી દૂર લઈ જવાના પ્રયત્નો કરે છે. અન્તે મરણ વેળાએ એને ઉદાર બનાવીને એનો ઉદ્ધાર કરે છે. આ જાતની કળાન્યાય ચૂકવવાની પદ્ધતિમાં ન્યાય થાય છે કે નહીં તે તો કોણ જાણે, પણ કળા નથી રહેતી એટલું નક્કી. આ પ્રણયકથામાં રહેલો સંઘર્ષ તકલાદી છે. જેટલી સહેલાઈથી સુચરિતા વિહારિણી થઈ તેટલી જ સહેલાઈથી એ પાછી સંસારમાં પ્રવેશે છે. આને જ કારણે એ કૃષ્ણા જેટલી પણ સજીવ લાગતી નથી. સુચરિતા-આનન્દની પડખે એમણે કૃષ્ણા-મૈનેન્દ્રનું જોડું રચ્યું છે. કૃષ્ણાને મુનશીની સૃષ્ટિની આબોહવા થોડીક લાગી હોય એવું ભાસે છે. ઐતિહાસિક નવલકથામાં બનતા હોય છે તેવા યુદ્ધના, કિલ્લાને ઘેરો ઘાલવાના, જાસૂસીના, દાવપેચના, પરાક્રમના પ્રસંગો અહીં છે. આમ પોતાને અભિમત ભાવનાને ટેકવવા પૂરતો ઇતિહાસનો ખપ એમને પડ્યો છે. અહીં પણ ઇતિહાસની વાસ્તવિકતા તે માત્ર અમુક સંસ્થાઓ, અમુક સંજ્ઞાઓની મદદથી ઉપજાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. જે સત્ય સંવિધાન દ્વારા પામી શકાય તે સત્ય એક ગૃહીત રૂપે સ્વીકારીને એને ઊભું કરવા એઓ માત્ર પાલખ બાંધીને સન્તોષ માને છે. સમકાલીન જીવનની સંકુલ વાસ્તવિકતામાંથી છટકી જવાની આ પ્રવૃત્તિએ આપણા ઘણા નવલકથાકારોને ઇતિહાસની દિશા તરફ વાળી દીધા છે. દર્શકે હમણાં જ ‘રુચિ’માં ધારાવાહી રૂપે શરૂ કરેલી નવી નવલકથા ‘કુરુક્ષેત્ર’ પણ આ જ ચીલે ચાલવાની હોય એવાં ચિહ્નો બતાવે છે. શરૂઆત ‘દીપનિર્વાણ’ જેવી જ છે. ઋષિનો આશ્રમ, શિક્ષણ લેતાં યુવક-યુવતી, એ બે વચ્ચેનો સામાજિક ભેદ ‘(શાકુન્તલ’થી આ તપોવનની કન્યા કથાસાહિત્યમાં પ્રવેશી હશે?) – આ લક્ષણો તો અહીં પણ છે. સંઘર્ષનું સૂચન પ્રથમ પ્રકરણમાં જ છે. પ્રણયાકાંક્ષી યુવકયુવતીના પ્રણયનું હવે શું થશે એવું કુતૂહલ જગાડીને લેખક પહેલું પ્રકરણ પૂરું કરે છે. આશ્રમ હોવાથી આશ્રમ સાથે સંસ્કારબળે સંકળાયેલાં બધાં તૈયાર મૂલ્યોને અવતારવાની અનુકૂળતા પણ છે. બે જાતિઓ (એટલે કે બે સંસ્કૃતિઓ) વચ્ચેના સંઘર્ષને અનુકૂળ મોટું ફલક કથાને વિસ્તારવાને પણ ખપમાં આવે છે. ઇતિહાસ પાસેથી ખપપૂરતી વીગતો ઉઘરાવી લેવાની પણ સગવડ રહે છે અને સૌથી મોટી સગવડ તે આપણા યુગની સંકુલતામાંથી ભાગી છૂટવાની રહે છે. ‘કુરુક્ષેત્ર’ હવે અઢાર દિવસના યુદ્ધનું રણાંગણ નથી; હવે તો એ ઘરનો ઉંબર ઓળંગીને ઘરઘરમાં પ્રવેશી ચૂક્યું છે. આપણામાંના કોઈનું અંગ સાજું નથી. હિરોશિમા-નાગાસાકીનો સંહાર તો એની એક નાની સરખી વીગત માત્ર છે. આ સમકાલીન સન્દર્ભમાં ભૂતકાળ પ્રત્યેનું મૌગ્ધ્યપૂર્ણ રોમેન્ટિક વલણ કોઈને બાલિશ લાગે તો નવાઈ નહીં. ‘કુરુક્ષેત્ર’નું હજુ તો પહેલું જ પ્રકરણ લખાયું છે, આપણે ઇચ્છીએ કે લેખક પોતાનામાં રહેલા પ્રચ્છન્ન કળાકારને મુક્ત અવકાશ આપે. ‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’ના અનુલેખમાં એમણે ‘મૌલિકતા’ને ઝાઝું મહત્ત્વ આપ્યું નથી; આથી જીવન અને કળા વચ્ચે જે ગજગ્રાહ ટોલ્સ્ટોયથી શરૂ થયો છે તેમાં લેખક પણ એક પક્ષકાર તરીકે સંડોવાયા હોવાનો વહેમ જાય છે. આપણે ઇચ્છીએ કે લેખક આપણા આ વહેમને ખોટો પાડે.

આપણી જાનપદી નવલકથાઓનો પણ, ઐતિહાસિક નવલકથાઓની જેમ, એક ઢાંચો તૈયાર થઈ ગયો છે. ‘શ્રાવણી મેળો’માં ઉમાશંકરે ફેરવેલું ચકડોળ હજી ફર્યા જ કરે છે. એક કળાકૃતિનું સર્જન એના સર્જકને

કળાના હાર્દ વિશેની ઊંડી સૂઝ ઉપજાવી આપે છે. આથી જ દરેક સર્જને એ પોતાની કૃતિનો સૌથી આકરો વિવેચક થતો જાય છે. એની કૃતિએ જ એને મૂલવવાનાં જે ધોરણો ઉપજાવી આપ્યાં હોય તે ધોરણોની કસોટીએ એ નબળો ઊતરતો લાગે તો સર્જનની સાધના એણે છોડી દીધી છે ને પોતાનું કામ લહિયાને સોંપી દીધું છે એમ જ માનવાનું રહે. 'મળેલા જીવ'નો સર્જક 'ના છૂટકે' કેવી રીતે લખે તે સમજી શકાતું નથી. કેટલીક સમર્થ કૃતિઓ જાનપદી નવલકથા રૂપે આપણને મળી તો વધારે નિકૃષ્ટ કૃતિઓ પણ કદાચ આ પ્રકારમાં જ જોવા મળે છે. આનું કારણ સ્પષ્ટ છે. આમાં પ્રચ્છન્ન રૂપે લોકસમારાધનની વૃત્તિ કામ કરતી દેખાશે. લોકોને જે પરિચિત છે તેને તાદશતાથી ઉપસાવી આપવાનો એમાં પ્રયત્ન હોય છે. આ તાદશતા લાવવામાં લોકબોલીની લઢણો, લોકવાયકાઓ, લોકકથાઓ, લોકસિદ્ધ પાત્રો કે વર્ગચિત્રો, તળપદું વાતાવરણ, ગ્રામજીવનની સમસ્યાઓ, વહેમો અને માન્યતાઓ, ગરીબાઈ, વિદગ્ધતાનો અભાવ, એને સ્થાને નિખાલસ (!) પ્રાકૃતતા – આવાં કેટલાંક લક્ષણો ખપમાં લેવાય છે. આવી કથાઓનો બન્ધ શિથિલ હોય છે. એમાં આડકથાઓ, ટુચકાઓ આ બધું દાખલ કરી શકાય છે. એક નવલકથાકારે તો ભવાઈનો વેશ પણ અંદર દાખલ કરી દીધો છે (ભવાઈ ગ્રામજીવનનું અંગ નહીં?)! આમાંય ગુનેગાર કોમની વાર્તા હોય તો સનસનાટીભર્યા પ્રસંગો દાખલ કરવાની સગવડ મળે, એમાં એકાદ પાત્ર શારીરિક ખોડવાળું કે વિલક્ષણ મૂક્યું હોય તો વળી વધારે સારું. નદી પણ વાર્તામાં ગૂંથાઈ જતી હોય, મેળો આવતો હોય, દુકાળ પડતો હોય – આવાં અંગોની યાદી હવે લંબાવી શકાય એમ છે. પણ આ પ્રકારની સારામાં સારી નવલકથામાંય જે ક્ષતિ છે તે સર્જનકર્મના અભાવની. ગામડાંનો પ્રત્યક્ષ અનુભવ સામગ્રી સંપડાવે, પણ ત્યાંથી તો સર્જકનું કામ શરૂ થાય. કેવળ અનુભવની સચ્ચાઈ (આ સચ્ચાઈ તો નિરૂપણને અન્તે પ્રતીતિકર બને, અનુભવ સાચો છે માટે નિરૂપણમાં બળ હોવાનું જ એવી શ્રદ્ધા અહીં કામ નહીં લાગે)ના જોરે કળાકૃતિનું નિર્માણ નહિ થઈ શકે. આથી તળપદા જીવનના નિરૂપણમાં વિદગ્ધ કળાકારનું કામ નથી એવો ખોટો ખ્યાલ બંધાવા પામ્યો છે. કળા સાહજિકતાનો આભાસ ઊભો કરે છે. વાસ્તવમાં તો એની પાછળ કેટલો આકરો પરિશ્રમ રહ્યો હોય છે! પ્રણયના પ્રસંગો તો આવી નવલકથામાં આવવાના. પણ એના નિરૂપણમાં સર્જક કેવળ પાત્રોનાં વેશપરિધાન અને બોલીને જ તળપદા વાતાવરણને અનુકૂળ રાખે છે; પાત્રોનો આવે પ્રસંગે નિરૂપાતો પ્રતિભાવ તો એક જ ધાટીનો હોય છે. આવી નવલકથામાં જે સંઘર્ષો (આ સંઘર્ષો ઊભા કરવાની પદ્ધતિ પણ હવે તો ચીલાચાલુ થતી દેખાશે) નિરૂપાતા હોય છે તેમાં સૂક્ષ્મતા રહેલી નથી. આ પ્રકાર ખેડવાથી કેટલીક સગવડ મળી રહે છે તે આપણો વિચક્ષણ ધંધાદારી નવલકથાકાર જાણી ગયો છે. ગ્રામજીવનનો ફલક નાનો, એમાં ઝાઝી સંકુલતાનો ખપ પડે નહીં; વળી ગ્રામજીવનની સમસ્યાઓનું બીબું પણ તૈયાર – એમાં થોડાઘણા આમતેમ ફેરફાર કરી શકાય. કહેવતો ને રૂઢિપ્રયોગો ભરપટે વાપરી શકાય; સુધરેલા સમાજના વિધિનિષેધો અહીં નહીં એટલે થોડાં રોમાંચક દશ્યો ને સનસનાટી ઉપજાવે એવી ઘટનાઓ યોજવાનો ઠીક ઠીક અવકાશ રહે. આથી ઐતિહાસિક નવલકથા પછીનો બીજો લોકપ્રિય નવલકથાપ્રકાર તે જાનપદી નવલકથાનો છે એમ કહીએ તો ખોટું નહીં. અહીં પણ અર્વાચીન સમયની સંકુલતાથી ભાગી છૂટવાનું વલણ દેખાશે.

આપણી નવલકથાને આરમ્ભથી જ પત્રકારત્વ જોડે સમ્બન્ધ રહ્યો છે. મુનશી અને રમણલાલની નવલકથાઓ 'ગુજરાતી' અને 'સયાજીવિજય'ની ભેટ તરીકે બહાર પડેલી. 'ગુજરાત' અને 'કૌમુદી'માં એ બંનેની નવલકથાઓ ધારાવાહી રૂપે પ્રસિદ્ધ થતી. હવે સામયિકોએ ચાલુ નવલકથા આપવાનું ફરીથી શરૂ કર્યું છે. સાપ્તાહિકોમાં તો એ ચાલુ જ છે. આ રીતે લખવાથી કૃતિને વેઠવું જ પડે એવો કોઈ નિયમ નથી. ચેહોફ, દોસ્તોએવ્સ્કી વગેરે મહાન નવલકથાકારોએ આ રીતે જ ઘણીખરી કૃતિઓ રચી છે. આખરે તો બધો આધાર સર્જકની આત્મનિષ્ઠા અને પ્રામાણિકતા પર રહે છે. દુર્ભાગ્યે આપણે ત્યાં અખબાર ઘણા માતબર સર્જકોને ભરખી ગયું છે. સારી શક્તિ બતાવનારા સર્જકો સાપ્તાહિકની ચાલુ નવલકથાના લેખકો

બની ચૂક્યા છે. પ્રેમાનન્દના જમાનાના કથાકારની બેઠક એના શ્રોતાઓથી ઝાઝી ઊંચી નહોતી; તેમ આ લેખકો પણ બાજઠથી ઊંચે બેસી શકતા નથી. વાચકોના પત્રો એમને નવલકથાના વસ્તુપ્રવાહની, પાત્રોના ભાવીની, દિશા નક્કી કરવામાં મદદ કરે છે. વાચકોને પટાવવા ફોસલાવવા પૂરતી તરકીબથી એમનું કામ નભી જાય છે. ગાંધીજીના આવ્યા પછી વર્ણાન્તર લગ્ન, અસ્પૃશ્યતાનિવારણ, ગ્રામસેવા – આ વિષયોનો આપણે ત્યાં દુકાળ નથી. આ બધું ભેગું ગૂંથીને (ગૂંથવા જેટલી પણ ધીરજ હોય તો!) મૂકી દેવું અથવા તો એમાંની એકાદ ‘સમસ્યા’ની આજુબાજુ વાર્તાનું કોકડું વીંટવું – આવી પદ્ધતિ આ અખબારી નવલકથાકારોની હોય છે. એમની વાસ્તવિકતા તે અખબારી વાસ્તવિકતા હોય છે. છાપામાં ‘ચમકેલા’ સમાચારથી એમની ગરજ સરે છે. લોકોની માન્યતાથી વિરુદ્ધ જવાનું એઓ સાહસ નથી કરતા; આથી ‘મંગલ’ની લક્ષ્મણરેખાની બહાર નીકળીને કશા સુવર્ણમૃગની પાછળ એમની દૃષ્ટિ દોડતી નથી – આ ગુણ લેખે જમા થાય છે તે નફામાં. એઓ ‘સાહિત્ય’ સિદ્ધ કરે છે કે નહીં તે તો કોણ જાણે, પણ લોકપ્રિયતા એમને વરે છે, બજાર એમના હાથમાં છે; પ્રકાશકો એમની મૂઠીમાં છે, એમાં જો કોઈ અખબારનું સાહિત્યનું પાનું પણ એમના હાથમાં આવ્યું તો પ્રયોગ કરવા મથતા ઉત્સાહી નવલકથાકારને એઓ ઠેકાણે લાવી દે છે, ને જો પેલામાં ઝાઝું સત્ત્વ નહીં હોય તો એને પોતાની ન્યાત ભેગો કરી દે છે. આથી સારી આશા આપનારા ઘણા નવલકથાકારો હવે નવલકથાલેખનને કેવળ વ્યવસાય તરીકે સ્વીકારી બેઠા છે. નવા ‘પ્રયોગો’ પણ ઘણી વાર તો ગ્રાહકોનું ધ્યાન ખેંચવાને માટેની સસ્તી તદબીર જ હોય છે. આ તદબીરમાં અશ્લીલતા ઘણો ભાગ ભજવે છે. અશ્લીલતા કેમ જાણે નવીનતાનું અનિવાર્ય અંગ હોય એવી પણ કેટલાક ‘નવોદિતો’ની સમજ હોય એવો વહેમ જાય છે. સાહિત્યમાં વિષય લેખે અશ્લીલ નિષિદ્ધ નથી, પણ એનું સાહિત્ય બનવું જોઈએ; નહીં તો અંધારિયા ખૂણાની દીવાલ પર કોલસાથી લખેલા બીભત્સ લખાણથી એને ઝાઝું છેટું રહેતું નથી. અશ્લીલતાને એનું આગવું રહસ્ય હોય છે. એ તાગવા પૂરતું તાટસ્થ્ય જો સર્જકે કેળવ્યું નહિ હોય તો એ કેવળ ધંધાને માટે જરૂરી અસબાબ બની રહે છે. ગુજરાતની બહારના સ્થળમાં કથાનકને લઈ જવાથી આપોઆપ નવી આબોહવા ઊભી થઈ જાય છે એવું પણ કેટલાક લેખકો માનતા લાગે છે. આ ઉપરાંત મોટાં શહેરોની ‘નાઇટ લાઇફ’, ત્યાંના રંગરાગ, દાણચોરી, ગુંડાગીરી – આ બધું ઉમેરવાથી એક નવી જ દુનિયા ઊભી કરી દેવાની કરામત પણ કેટલાક અજમાવી જુએ છે. આ બધું વિષય લેખે નિષિદ્ધ નથી. અન્તે તો એનો કેવો વિનિયોગ સર્જક કરી શક્યો છે તે જ વિવેચકે તપાસવાનું રહે છે. ઘણી કૃતિઓ આવી કસોટીમાંથી પાર ઊતરી શકતી નથી. ચોંકાવીને, આઘાત આપીને, પોતાની નવીનતાનો પુરાવો આપવા મથતી કૃતિઓ, આઘાત આપવાને માટેનાં એનાં સાધનો જોતાં, સાહિત્ય વિશેની મૂળભૂત ખોટી સમજનો ભોગ બની હોય એવું લાગ્યા વિના રહેતું નથી.

આમ ફરી આપણે ‘નવલકથાનો નાભિશ્વાસ ચાલે છે?’ એ પ્રશ્ન આગળ આવીને ઊભા રહીએ છીએ. ઉત્તમ કક્ષાના સર્જકોની શક્તિનો આ સાહિત્યસ્વરૂપને ઝાઝો લાભ નથી મળ્યો એ તો દેખીતું છે. કાવ્યમાં જે કોટિની સર્જકશક્તિનો આપણને પરિચય થાય છે, નવલિકામાં જે શક્તિ પ્રગટતી દેખાય છે તે નવલકથામાં પ્રકટ થઈ હોય એવું લાગતું નથી. લોકોની માગ પૂરી પાડવાની મોટી જવાબદારી નવલકથાકારને માથે આવી પડી છે. લોકોથી નિરપેક્ષ રહીને એ, કેવળ સર્જનને જ પ્રાધાન્ય આપીને, નિર્માણ કરી શકતો નથી. અમેરિકામાંય આમજનતા તો એના ઉત્તમ કોટિના સર્જકોનાં સર્જનથી ઘણી પાછળ છે. એનું મનોરંજન તો રેડિયો, ફિલ્મ, ટેલિવિઝનથી થઈ જાય છે. આપણે ત્યાં એ મનોરંજન પણ ગરીબ પ્રજાને માટે સુલભ નથી. પુસ્તકાલયમાં જઈને એ નવલકથા વાંચી લઈ શકે છે, આથી નવલકથાકારને લોકો જ પ્રિય રહ્યા છે, નવલકથા નહીં, આથી આપણે ત્યાં નવલકથાએ નવલકથાને મારી નાખી એવું વિધાન કરી શકશે નહીં. એમ ઉત્તમ નવલકથા બીજી નવ્વાણુ નબળી નવલકથાને મારી નાખે છે. દુર્ભાગ્યે આવી સંહારક નવલકથા આપણે

ત્યાં સર્જાઈ નથી. આથી નવલકથાની આજની પરિસ્થિતિને માટે નવલકથાકારને પોતાને જ જવાબદાર ગણવાનો રહેશે. સર્જક તરીકેની એની નિષ્ઠા, integrity વિશે આપણને શંકા જાય છે. ઘણા તો એવી કશી જફામાં પડવાની જરૂર જોતા નથી.

સર્જકમાત્રની જવાબદારી આપણા યુગમાં વધી છે. સર્જક તરીકેની એની સ્વતન્ત્રતા એટલે અમુક વિશિષ્ટ અધિકારનો ભોગવટો એવું નથી. એ કશાની શેહમાં દબાયા વિના પોતાના આગવા દૃષ્ટિકોણથી સૃષ્ટિને જોઈ શકે એવી અનુકૂળતા એને સદા મળ્યા કરે એવી આજની પરિસ્થિતિ નથી. એના પર અનેક દિશાએથી અમુક પ્રકારનાં દબાણ પ્રકટ કે અપ્રકટ રીતે આવતાં હોય છે. આ દબાણનો સાવધ રહીને સામનો કરવાની એનામાં શક્તિ હોવી જોઈએ. સરમુખત્યારશાહીમાં રહીને પણ જો સર્જકો પોતાનું સર્જક તરીકેનું વ્યક્તિત્વ અખણ્ડ રાખવાને બદલે ગમે તેવો ભોગ આપવાની તત્પરતા બતાવતા હોય તો પછી લોકશાહીમાં લેખકને લોકરુચિનો દાસ બની જતો જોઈને દુ:ખ થયા વિના રહે? લોકસ્વીકૃત ને રૂઢ સ્વરૂપની news-room reality તે સર્જકનું ઉપાદાન નથી. એ તો એને વીંધીને પોતાની રીતે એની પાર જે કાંઈ રહ્યું છે, જેનો અહેવાલ સરકારી માહિતીખાતું કે આંકડાનાં કોષ્ટકોથી આપી શકાતો નથી, સમાજશાસ્ત્રીઓનાં માહિતીનાં ચોકઠાંમાં જે સમાઈ રહેતું નથી તેને ઓળખવા મથતો હોય છે. આથી જ એ જે કાંઈ પ્રચલિત છે, સ્વીકૃત છે તેને સહેલાઈથી સ્વીકારી લેવાની તત્સમવૃત્તિ (conformism) કેળવે તે એના હિતમાં નથી. મનુષ્યના વ્યક્તિત્વની સમગ્રતાને હ્રસ્વ કરીને એના એક જ અંશને (ને તેય મત આપી છૂટનારો, કર ભરનારો, આજીવિકા રળનારો, સરકારી દફતરે નોંધાઈને અસ્તિત્વને ટકાવી રાખનારો) જીવતો રાખવાની તદબીર આજે ચાલી રહેલી દેખાય છે. સર્જકને માટે તો આ સર્વથા વિઘાતક નીવડે એવી પરિસ્થિતિ છે. પોતાના અખણ્ડ વ્યક્તિત્વનો પ્રતિભાવ એને માટે તો અનિવાર્ય બની રહે છે. એને સ્થાને તૈયાર માહિતી, પૂર્વનિર્ણીત વિચારો, વાસી કલ્પનો, સર્વસામાન્ય રૂઢ ઇબારતનો જો એની આગળ સદા ખડકલો કરવામાં આવતો હોય તો એની સામે ટકી રહીને પોતાનો શબ્દ પોતે ઘડી લેવાનું એનામાં ખમીર હોય એવી ખાસ અપેક્ષા રહે છે. સમાજ કળાકારને રક્ષણ આપવાને બહાને એની આજુબાજુ કિલ્લેબંધી કરી દેતો હોય છે. આવી પરિસ્થિતિમાં વિદ્રોહી થવાનું એને માટે અનિવાર્ય થઈ પડે છે. આપણો સર્જક આ પરિસ્થિતિમાં ટકી રહેવાનું જ નહીં પણ પોતાના સર્જક તરીકેના વ્યક્તિત્વને અખણ્ડ રાખવાનું બળ ધરાવે છે ખરો? આ સન્દર્ભમાં જોઈએ તો આપણો નવલકથાકાર રૂઢિદાસ અને ભીરુ પ્રાણી લાગે છે. એની નજર લોકરુચિના કાંટા તરફ મંડાયેલી છે. એ સુરક્ષિતતા શોધે છે. એ સુરક્ષિતતા માટે ધન શોધે છે ને આખરે એ ધન જ એને હણે છે. આ આત્મવિનાશની યાતના આપણા નવલકથાકારે અનુભવી છે ખરી? ધન અને લોકોએ રળી આપેલી ‘કીતિર્’ના મેદના એના પર થરના થર બાઝે છે. સૃષ્ટિની નાડીના ધબકાર ઝીલતી છાતી ચન્દ્રકોથી ઢંકાઈ ગઈ હોય છે. જે પોતાની કલ્પનાની એક ફાળ ભરતાંની સાથે આખા યુગને વ્યાપી લઈ શકે, તે પિંજરામાં પુરાઈને બેઠાબેઠા ખાઈને સ્થૂળ થઈ ગયેલા સિંહની જેમ બે વામ જેટલા વિસ્તારમાં પોતાની સૃષ્ટિને સમાવી દે છે. જે સદોદ્યત જાગૃતિની એનામાં અપેક્ષા રહે છે તે એનામાં રહી છે ખરી? એ તો જે કાંઈ હાથવગું છે તેનાથી પોતાનું કામ નભાવી લે છે. Nathalie Sarratueyએ કહ્યું છે તેમ ‘...imagery that has become banalized, outof-date sentiments, characters whose aliveness is like that of wax dummies, rudimentary psychology, a plot the satisfies the reader꣼s curiosity and excitement at the same time that it leads him away from pure aesthetic joy.’ આટલાં એના વેપલાનાં સાધનો છે. ભૂતકાળથી એ અંજાઈ જાય છે. પરમ્પરાનો કેવી રીતે વિનિયોગ કરવો તેની એને સૂઝ હોતી નથી. પરમ્પરામાંથી પોષણ મેળવી લેવાનું એને આવડવું જોઈએ, પણ એ પરમ્પરા ગળામાં ઘંટીના પડની જેમ વળગી નહિ રહે તેય એણે જોવું ઘટે; એનો પૂરો પરિચય કેળવીને એને સાવ ભૂલી જવાની પણ એનામાં

શક્તિ હોવી ઘટે. એ પરમ્પરા પાસેથી જોવાનું શીખ્યા પછી સૃષ્ટિને પોતાની રીતે જાણે હમણાં જ સર્જાઈ હોય એવી તાઝગીભરી જોવાની શક્તિ પણ એણે કેળવવી ઘટે; આગલા નવલકથાકારોએ ઉપજાવેલાં સાધનોથી જ પોતાનું કામ સિદ્ધ થશે એવી ભ્રાન્તિ એણે છોડવી ઘટે. આટલું જો એ ન કરી શકે તો સાહિત્યના ઇતિહાસની એક વીગત રૂપે કદાચ એ તસુભર જગ્યા પામશે, પણ પોતાની આગવી સૃષ્ટિ નહીં ઊભી કરી શકે.

આપણી નવલકથા ગુજરાતી-ભારતીય હોવી જોઈએ એવો આગ્રહ યોગ્ય છે? એમ કહેવાની પાછળ કંઈક આ સ્વરૂપનો ગર્ભિત આરોપ રહેલો છે. ‘પશ્ચિમના લોકો તો બે બે યુદ્ધો લડીને એનાં પરિણામ ભોગવતા હશે. એમના જીવનમાં મૂલ્યોની અરાજકતા ભલે ઊભી થઈ હોય. એનું જોઈને આપણે પણ હતાશા, માનવીની એકલતા, વિષાદ, અનીશ્વર અરાજકતાની બૂમો પાડવા મંડ્યા છીએ તે ખોટું અનુકરણ છે.’ સર્જકની સ્વતન્ત્રતાની આપણે આગળ વાત કરી. પશ્ચિમ જે કરે તેને અનુસરવાથી જ આપણે આગલી હરોળના નવીનોમાં ખપી શકીશું એવી વૃત્તિથી જો આ થતું હોય તો એ દાસ્ય જ છે એમાં શંકા નથી. ગ્રેહામ ગ્રીને કહ્યું છેઃ ‘Even despair can become a form of loyality.’ પણ આપણે ત્યાં હતાશાનું નિદાન કરનારી નવલકથા કેટલી? આપણે તો હજી સમકાલીન વાસ્તવિકતાની સમ્મુખ થવાની જ હામ ભીડી નથી. તે પહેલાં આ ભયથી ત્રસ્ત થઈ ઊઠવાની શી જરૂર? વળી આજે આખા જગતમાં ઠંડા યુદ્ધની આબોહવા છે. એ આપણા હાડમાં ઘર કરી ગઈ છે. સળગેલા યુદ્ધની ખુવારી તો દૃશ્ય વસ્તુ છે. એનાથી પણ આપણે હવે એવા તો રીઢા થઈ ગયાં છીએ કે લાખ્ખોની કતલના સમાચાર સાંભળીને આપણું રૂવાંડું પણ ફરકતું નથી. આવી જડતા આપણને ઘેરી વળી છે. એમાં મરેલા, અધમૂઆ ને જીવતા વચ્ચે ઝાઝો ભેદ રહ્યો નથી. આપણું કલ્યાણરાજ આ વિશ્વવ્યાપી અકલ્યાણની છાયામાંથી આપણને ઉગારી શકે તેમ નથી. આવી જાગતિક પરિસ્થિતિથી ઘેરાયેલા આપણે જો ‘બધું હેમખેમ છે’ એવી આત્મતુષ્ટિની લાગણી કેળવીએ તો એ આત્મપ્રવંચના જ નહિ કહેવાય? વળી આપણો વિષય ‘માનવ’ છે. એ માનવ ખણ્ડે ખણ્ડે જુદો નથી. મારા પ્રતિભાવોમાં આગવું ભારતીયપણું હોવું ઘટે એમ કહીએ ત્યારે આ ભારતીયતાની વ્યાખ્યા શી? કોઈ સમાજમાં વહેમ, રૂઢિ, માન્યતા, વિલક્ષણતાની યાદી આપવાથી તે સમાજનું સાચું દર્શન કરાવાય છે એવી એક સમજ છે, પણ સાહિત્ય કાંઈ આટલાથી સન્તોષ પામતું નથી. ચારે બાજુથી વિશ્વ આપણે બારણે ટોળું વળીને ઊભું રહે છે. આપણી અભિજ્ઞતાનો પરિઘ વિસ્તરતો જ જાય છે. એ પરિઘને ન્યાય કરવાને આપણને કોઈ વ્યાસ જેવાની ચેતનાનો આજે ખપ પડે છે. વ્યાસનો વ્યાપ જો નહીં હોય તો કેવળ ત્રણ પેઢીની કુટુમ્બકથાને ચાર-પાંચ ખણ્ડમાં વિસ્તારવાથી કશું વળવાનું નથી. સ્થૂળ પરિમાણનો મોહ આપણે છોડવો ઘટે. વિષયવૈવિધ્યની માયા આપણે છોડી નથી. નવીનતા એટલે વિષયની એવી હજી આપણી સમજ છે. આ વિષયને તો આપણે ‘ટેકનિક’ની મદદથી શોધવાનો રહે છે, તે વિના વિષયની વાસ્તવિકતા પણ આપણી આગળ પ્રત્યક્ષ થતી નથી. આજે અભિજ્ઞતાનું ક્ષેત્ર વિસ્તર્યું છે, પણ એની સાથે સાથે એને એનું સાર્થક રૂપ આપનારી વિધાયક ચેતના સમાન્તર વિકસતી આવી નથી. આથી જે ક્ષતિ આવે છે તેને વિસ્તારથી પૂરી દેવાની વૃત્તિ આપણા લેખકોમાં દેખાય છે. જેમ જેમ ભાષાની શક્તિ ચકાસવાનું વલણ વધતું જાય છે તેમ તેમ નિરર્થક વિસ્તારની નિરુપયોગિતા પણ સમજાતી જાય છે. આપણી વિવેચનાએ ભાષાની ગુંજાયશને તાગી જોવાની અનિવાર્યતા પર ઝાઝો ભાર મૂક્યો નથી. કથાસાહિત્યમાં તો ‘ભાષાને શું વળગે ભૂર’વાળું વલણ જ વર્ચસ્ ધરાવે છે. આપણે પોતે આપણી સંવેદના, આપણા સંસ્કારો અને આપણી સ્મૃતિમાં અવરુદ્ધ થઈને જીવી રહ્યા છીએ. એમાંથી ભાષા સિવાય આપણને કોણ બહાર કાઢે? આપણને રૂંધી રાખનાર સંવેદનાને સાર્થક આકારથી જ સર્વવેદ્ય બનાવીને, મૂર્ત કરીને જ, આપણે એમાંથી છૂટી શકીએ. આ અર્થમાં આકારાત્ મુક્તિ એ સૂત્ર ઉપહસનીય નથી બની રહેતું; અલબત્ત, અહીં મુક્તિનો અર્થ

ભાગેડુવૃત્તિ નથી તે સમજી લેવું જોઈએ. પોતાનામાં અવરુદ્ધ થયેલો માનવી પોતાની સાથે જ આત્મસંભાષણો કરવા તરફ વળે છે. એ પોતાના જ છિન્ન વ્યક્તિત્વના અંશો વચ્ચે આલાપ યોજે છે. પ્રૂસ્ત અને જોય્સ આ યોજી ચૂક્યા છે. આમ કરવા જતાં આન્તરિક આબોહવામાં જીવતી થાય એવી ભાષા ઘડવાની રહે છે. વળી સીધી રેખાએ ભૌમિતિક વફાદારીથી વહેતો સમય આપણા અનુભવમાં રહેલા કાળને પ્રકટ કરવામાં સમર્થ નીવડતો નથી. આથી કાળનો વિન્યાસ બદલાય છે; એની સાથે પદવિન્યાસ પણ બદલાય છે. આથી કથાકારને પણ કવિની રીતે ભાષાને પ્રયોજવાની રહે છે. લોકબોલીના પ્રયોગો, કહેવતો – આ બેથી વાસ્તવિકતાની માત્રા વધતી હશે, પણ એટલું જ પર્યાપ્ત નથી. નવલકથામાં નિરૂપાતી સૃષ્ટિની આબોહવા બદલાય તેની સાથે તેને અનુરૂપ ભાષા પણ બદલાતી હોવી જોઈએ. જોય્સ ‘યુલિસિસ’માં ભાષાનાં કેટલાં સ્તર બદલે છે? ‘પાત્રભેદે ભાષાભેદ’નું સૂત્ર તો આપણે પણ નાટકમાં રટતા આવ્યા છીએ. પણ એક જ પાત્રમાં કેટલાં ‘ચરિત્ર’ રહેલાં હોય છે! એ દરેકને એનું આગવું ભાષાનું સ્તર હોય છે. આ પ્રકારનો એક પાત્રની અંદરનો જ જુદા જુદા સ્તરની ભાષામાં ચાલતો આલાપ સર્જકના વ્યાવહારિક વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ ભાષાથી નવલકથાની ભાષાને વેગળે રાખવામાં મદદ કરે છે. Rickwood તો આથીય આગળ જઈને કહે છે: ‘Character is merely the term by which the reader alludes to the pseudo-objective image he composes of his responses to an author’s verbal arrangements. A character is a verbal pattern in which the different ‘characters’ are strands, and the reader’s experience is the impact of the complete pattern on his sensibtlity. Character belongs to the organization and presentation of experience rather than to its substance and when it is used as a substitute for the detailed elucidation of the text it becomes a nuisance.’ પાત્રોની આવી દશા આપણી ઘણી નવલકથામાં થતી દેખાશે. છેલ્લો દાખલો ‘અંતરપટ’નો છે.

હજી આપણા નવલકથાકારને વિવેચના જોડે ઝૂઝવું પડે એવી સજીવતા ઊભી થઈ નથી. સાહિત્યિક વિવેચનને અપ્રસ્તુત એવી ઘણીબધી વીગતો કથાસાહિત્યના વિવેચનમાં પ્રવેશી ગયેલી દેખાશે. સાહિત્ય લેખે નબળી પણ ભાવનાના શુકપાઠ લેખે રુચે એવી કૃતિઓ અમુક વિવેચકોના વર્ગમાં આદર પામે છે. મનોરંજન જ પ્રચ્છન્ન પ્રયોજન રહ્યું છે; છતાં ગોવર્ધનરામે ‘મનહર’ અને ‘મનભર’ એવી બે જુદી સંજ્ઞાઓ આપી તેને આપણે સાચવી રાખી છે. કોઈ લેખકની પ્રશંસા કરવી હોય તો એ ‘મનહર’ હોવાની સાથે ‘મનભર’ પણ છે એમ આપણે કહીએ છીએ ખરા પણ એની ‘મનહર’તા તે ‘મનભર’તા શી રીતે બની શકી છે, એ બે વચ્ચેનો સમ્બન્ધ શો તે આપણે તપાસતા નથી. શિષ્ટ વર્ગની રુચિના લઘુતમ દૃઢભાજકથી વેગળો જનાર ગાળ ખાય છે. યોજનાતન્ત્રની શિથિલતા ટીકાપાત્ર બનતી નથી. નવલકથામાં અમુકનું અમુક પ્રકારે જ નિરૂપણ થઈ શકે એવી છૂપી સમજૂતી વિવેચકોમાં છે. આથી અશ્લીલતાની સામે પુણ્યપ્રકોપ જાગે છે. કાર્ડિનલ ન્યૂમેને આ સન્દર્ભમાં જે કહ્યું હતું તે અહીં યાદ કરવા જેવું છે: ‘It is a contradiction in terms to attempt a sinless literature of sinful man.’ સર્જકનું, એની સૃષ્ટિની રચના પરત્વેનું, સ્વાતન્ત્ર્ય અબાધિત હોવું ઘટે. બધા સર્જકો વતી ગ્રેહામ ગ્રીને એની બુલંદ ઘોષણા કરી છે: ‘As a novelist, I must be allowed to write from the point of view of the black square as well as of the white: doubt and even denial must be given their chance of selfexpression, or how is one freer than the Leningrad group?’

ક્ષિતિજ: ફેબ્રુઆરી, 1963

1. - દોસ્તોએવ્સ્કીની નવલકથા ‘ધ બ્રધર્સ કારામાઝોવ’નો અનુવાદ જયંતિ દલાલે કર્યો હતો, આજે એ અપ્રગટ અનુવાદની

હસ્તપ્રત ક્યાં છે તેની જાણ નથી. સં. શિ.પં.

સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં કાળયોજના

સ્થળ અને કાળનાં પરિમાણો આપણા અનુભવમાત્રને માટે અનિવાર્ય હોય છે. સ્થળનો સન્દર્ભ બાહ્ય જગતમાં છે, પણ કાળ તો આપણી આન્તરિક સૃષ્ટિને પણ આવરી લે છે. આપણી સંવેદનાઓ, સંસ્કારો તથા સ્મૃતિઓને પણ એનો આગવો એવો કાળનો અન્વય હોય છે. સ્થળના કરતાં, આ રીતે, એ વધુ અપરોક્ષ હોય છે. ઉપલક દૃષ્ટિએ જોતાં અરાજકતા રૂપે દેખાતાં આન્તરિક સંવેદન, સંસ્કાર, સ્મૃતિ વગેરેમાં આનુપૂર્વીનો અનુભવ આપણને થતો જ હોય છે. આનુપૂર્વી, કાર્યકારણ, સાતત્ય, પરિવર્તન – આ બધું એક પ્રકારના અન્વયની આપણને પ્રતીતિ કરાવે છે. આ અન્વય તે કાળનું જ પરિણામ હોય છે.

આપણા પરિવર્તનનું માધ્યમ પણ સમય છે. આપણી અન્તિમ પરિણતિને આપણે ‘કાળ’ કહીને ઓળખાવીએ છીએ. આપણું દૃષ્ટિગોચર શારીરિક પરિવર્તન જ નહીં પણ આપણા ચૈત્યપુરુષનો વિકાસ પણ આપણને કાળની વિશિષ્ટ પ્રકારની પ્રતીતિ કરાવે છે. આપણે જેને આપણી આન્તરચેતના કહીએ છીએ તેનો સાક્ષાત્કાર આ સમયની પટભૂમિની પડછે જ આપણને થતો હોય છે. આ રીતે ક્ષણે ક્ષણે પરિવર્તન પામતી આપણી વ્યક્તિગત ચેતનાને આપણે એક અને અભિન્ન ગણીને વિશિષ્ટ નામે શી રીતે ઓળખાવીએ છીએ? ક્ષણે ક્ષણે જુદું રૂપ ધારણ કરનાર એ પૈકીના કયા રૂપને પોતાનું નિત્ય રૂપ કહી શકે? આ સન્દર્ભમાં ગીતામાં કાળને લોકક્ષયકૃત્પ્રવૃત્તઃ કહ્યો છે તે સૂચક બની રહે છે. પણ સદા વહ્યે જતા આન્તરચેતનાના પ્રવાહ સાથે બધું જ વહી જાય છે ખરું? એ બધી પ્રવાહની સ્થિતિ કશું અવશેષમાં મૂકી જતી નથી? પ્રવાહની એક ક્ષણથી તે બીજી ક્ષણ સુધીનું સાતત્ય ટકાવી રાખનાર કશું એમાં અનુસ્યૂત થઈને રહ્યું નથી હોતું? આ અનુસ્યૂત થઈને જે રહ્યું હોય છે તે વ્યક્તિની ચેતનાને વિશિષ્ટતા અર્પે છે એમ કહી શકાય ખરું? અસ્તિત્વ અને સાતત્ય અવિનાભાવી સમ્બન્ધે જોડાયેલાં છે ખરાં? આ બધા પ્રશ્નો વિચારવા જેવા છે.

સમય પરત્વેની ઉગ્ર અભિજ્ઞતા એ આપણા જમાનાનું તેમ જ આપણા સાહિત્યનું એક વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. આપણે કથા આલેખીએ છીએ સમયના પટ પર, આપણું જીવન પણ ઉકેલાતું જાય છે સમયના પટ પર. આથી તો બાળપણમાં જે વાર્તા સાંભળેલી તેની શરૂઆત થતીઃ હજાર વર્ષો પહેલાંની વાત છે. તો સાહિત્યમાં સમયની કઈ વિભાવના વ્યાપકશીલ બનેલી દેખાય છે? કેટલાક કહે છે કે સ્થળનું પરિમાણ સંકોચાવાની સાથે સમયનું પરિમાણ પણ આપણા અનુભૂતિના ક્ષેત્રમાં બદલાયું છે. એરિસ્ટોટલે કહેલુંઃ Time is the number of motion. ગતિ સ્થળમાં, સ્થળને આધારે, થતી હોય છે, એ ગતિનું માપ તે સમય. પણ આ ગતિ કેવળ સ્થૂળ અવકાશમાં થતી ગતિ નથી. આપણા ચિત્તના અવકાશમાં સમાન્તર અનેક પ્રકારની ગતિના આવર્તો રચાતા હોય છે. એનું માપ કાઢી આપનાર સમયનું સ્વરૂપ ચિત્તે ચિત્તે વિભિન્ન નહીં હોય? સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં આ સમય જોડે જ સર્જકને નિસ્બત હોય છે ને! એ સમયનાં મુખ્ય લક્ષણો કયાં? અદ્યતન સાહિત્યમાં એને આટલું બધું મહત્ત્વ શાથી મળે છે?

આગળ કહી ગયા તેમ સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં સમય એટલે આપણા અનુભવના એક અનિવાર્ય ઘટક રૂપે

રહેતો સમય. આપણી અનેકવિધ સંવેદનાઓ, સ્મૃતિઓ ને સંસ્કારોનું જે બુટ્ટાદાર પોત વણાતું આવે છે તેના એક અનિવાર્ય તન્તુ રૂપે આ સમયની અભિજ્ઞતા કામ કરતી હોય છે. આથી આ સમયનો સંકેત આપણા આ આન્તર જગતના સન્દર્ભમાં જ સિદ્ધ થઈ શકે એવો છે. આ રીતે જોઈએ તો આ સમય અંગત, વ્યક્તિગત અને આત્મલક્ષી હોય છે. આ સમય એ આપણી અપરોક્ષ અનુભૂતિનો વિષય ને સામગ્રી બન્ને હોય છે.

પણ આ સિવાયનો, વ્યક્તિનિરપેક્ષ બિનંગત એવો પણ સમય હોય છે. એ સમય તે સર્વસ્વીકૃત સમય જેને આપણે સર્વસામાન્ય રીતે માપવાની વ્યવસ્થા કરેલી છે. ઘડિયાળની મદદથી આપણે એને આપણા પરસ્પરના વ્યવહારમાં એકસરખો જાળવી શકીએ છીએ. એનું સત્ય નર્યું અંગત સત્ય હોતું નથી.

જેનો આપણને આપણા ચિત્તમાં અપરોક્ષ અને અસન્દિગ્ધ અનુભવ થાય છે તેવા સમયનો અહેવાલ સર્વમાન્ય બને એવી પરિભાષા કે સંકેતો દ્વારા આપવાનું શક્ય છે ખરું? આપણને જે સ્વયંસિદ્ધ અને અસન્દિગ્ધ લાગે છે તેને માટેનું તાર્કિક માળખું ગોઠવવું તે ભારે દુષ્કર નીવડે છે. એમ કરવા જતાં જ એની વિલક્ષણતા આપણી નજરે ચઢે છે. એ સમયના સંકેતના નિર્ણયમાં સન્દિગ્ધતાને ટાળી નહીં શકાય, એકવાક્યતા સ્થાપી નહિ શકાય; ને છતાં અપરોક્ષપણે અનુભવેલા એના સત્યને નકારી નહિ શકાય.

તર્કના માળખામાં બેસે એવો અને સર્વમાન્ય નીવડે એવો સમય આપણી આન્તર જગતની સંજ્ઞા રૂપ બની શકતો નથી. એ દૃષ્ટિએ જોતાં એનો કશો અર્થ જ હોતો નથી. આમ, આ બે પ્રકારના સમય વચ્ચેનો ભેદ એવો છે કે બન્નેને માટે એક સંજ્ઞાનો ઉપયોગ યોગ્ય ગણાય કે કેમ એવો પ્રશ્ન પણ ઉદ્‌ભવી શકે.

શાસ્ત્રીય વિચારણાના અંગભૂત એક વિભાવના રૂપ સમય તો આપણું એક ગૃહીત માત્ર છે; એની સચ્ચાઈ શાસ્ત્રમાં વ્યવસ્થા લાવવા પૂરતી છે. પણ આપણી અપરોક્ષ અનુભૂતિ રૂપ સમયની અભિજ્ઞતા ભલે અંગત, વ્યક્તિલક્ષી અને શાસ્ત્ર દૃષ્ટિએ અનુપાદેય કે સર્વમાન્ય ઠરે એવી ન હોય તેમ છતાં આન્તરપ્રતીતિનું સત્ય તો એને છે જ.

ભાષા સામાજિક વ્યવહારનું સાધન છે. એમાં સમયની આનુપૂર્વી સૂચવતી ઘણી સંજ્ઞાઓ આપણે વાપરતા હોઈએ છીએ. ‘હવે’, ‘ત્યારે’, ‘પહેલાં’, ‘પછી’ના સંકેતોમાં શાસ્ત્રાપેક્ષિત એકવાક્યતા આણી શકાય ખરી? બે પ્રકારના સમયની વિભાવનાને કારણે ઊભી થતી સન્દિગ્ધતા કે વિરોધને ટાળવાનું શક્ય છે ખરું? જો એ શક્ય ન હોય તો આપણે જેને અનુભવનું વાસ્તવ કહીએ છીએ તે સિદ્ધ થાય શી રીતે? આ ઉપરાંતનું, શાસ્ત્રસ્વીકૃત વ્યક્તિનિરપેક્ષ વાસ્તવ આ સમયના સન્દર્ભની બહાર જ રહેતું હોય છે?

આપણી વ્યાકરણગત કાળવ્યવસ્થાનો પણ આ દૃષ્ટિએ વિચાર કરવો ઘટે. સ્મૃતિ ભૂતકાળની હોય, અપેક્ષા ભવિષ્ય પરત્વેની હોય, પણ સ્મૃતિ વર્તમાનનું તથ્ય હતી. પછીથી સ્મૃતિ બનીને સંચિત થઈ ત્યારે ભૂતકાળની સામગ્રી બની. આ ભૂતકાળને પણ એનો ક્રમ હોય છે. આ સ્મૃતિઓ પણ એના એક વખતના વર્તમાનના અનુલક્ષમાં અમુક ચોક્કસ પ્રકારનો ક્રમ જાળવતી હોય છે. વળી સ્મૃતિને પુનરુજ્જીવિત કરીએ છીએ ત્યારે એ વળી વર્તમાનનો વિષય બની રહે છે. આમ ભૂતકાળને પ્રત્યક્ષ અનુભૂતિ રૂપે પુનરુદ્‌ભાવિત કરવો હોય તો સન્દિગ્ધ, મિશ્ર એવી સ્મૃતિને સુરેખ, સ્પષ્ટ ને દૃઢ એવાં કલ્પન રૂપે વર્તમાનની પટભૂમિ પર પ્રગટ કરવી ઘટે.

અપેક્ષા ભવિષ્યનિર્ભર હોય એ સાચું, પણ ચિત્તમાં કાળની આ આનુપૂર્વી ટકી રહે છે ખરી? ભાવિ વિશેની અપેક્ષા ભૂતકાળની કોઈ ઘટના પર પોતાની છાયા વિસ્તારે એમ ન બને? આથી સ્મૃતિ અને અપેક્ષા બંને

સમાન્તર અને યુગપત્ એવી સ્થિતિમાં પણ સમ્ભવી શકે.

ઇતિહાસનો ભૂતકાળ આપણે વ્યવસ્થિત કરીને જોઈએ છીએ. ઘટનાઓ ને વ્યક્તિઓ વચ્ચેના પારસ્પરિક સમ્પર્કનાં પરિણામોમાં રહેલાં સન્દિગ્ધ ને વસ્તુનિષ્ઠ નહીં એવાં તત્ત્વોને ગાળી કાઢીને એના abstract રૂપને આપણે સહેલાઈથી ગોચર કરી શકતા નથી. આ જ રીતે આપણી સ્મૃતિ કે આપણું સ્વપ્ન જે રીતે ઘટનાઓને કાલાનુક્રમે ગોઠવી આપે છે તે જ સાચો અને એક માત્ર કાલાનુક્રમ આપણી ચૈતસિક વાસ્તવિકતાનો છે એમ દૃઢતાથી શી રીતે કહી શકાશે? આન્તરિક અનુભવના એક ઉપાદાન તરીકે રહેલો સમય શાસ્ત્રદૃષ્ટિએ જે અસંગતિ ઊભી કરે છે તેને નિવારવાનું શી રીતે બને? ને એ શક્ય હોય તોય આવશ્યક છે ખરું? એમ કરવા જતાં અનુભવને સાર્થકતા અર્પનાર મર્મની જ બાદબાકી થઈ જતી હોય તો?

શાસ્ત્રની એક કાર્યકર વિભાવના રૂપ ને વ્યક્તિનિરપેક્ષ સમયનાં ત્રણ અનિવાર્ય ઘટકો તે માત્રા, આનુપૂર્વી અને દિશા. એ સમય અમુક ચોક્કસ એકમોથી માપી શકાતો હોય છે, એમાં આનુપૂર્વીનો સર્વમાન્ય એવો ક્રમ રહેલો હોય છે; અને એ એક ચોક્કસ દિશામાં આગળ વધતો હોય છે. આ ત્રણ ઘટકો આપણી આન્તરિક અનુભૂતિને ગોચર એવા સમયમાં સમ્ભવે ખરા? કેટલીક વાર એક ક્ષણ યુગ જેવી લાગે છે તો કેટલીક વાર યુગ ક્ષણમાં પસાર થઈ ગયો હોય એવું લાગે છે; તો કેટલીક વાર સમય અવિદિતગતયામ બની રહે છે, એના અવિરત પ્રવાહનો અનુભવ જ થતો નથી. વિજ્ઞાન તો સૂર્યચન્દ્ર કે સ્થિર તારાઓને આધારે સમયનું ચોકઠું ગોઠવે છે. એ માનવાનુભવથી નિરપેક્ષ એવો સન્દર્ભ છે. અલબત્ત, સમયનું આવું ચોકઠું આપણા એકબીજા સાથેના વ્યવહારવિનિમયની એક અનિવાર્ય એવી ભૂમિકા છે. એ જો ન હોત તો વ્યવહારને અપેક્ષિત એવી વ્યવસ્થાને સ્થાને અરાજકતા જ વ્યાપી ગઈ હોત. પણ આપણું બધું કાર્ય કેવળ આ ભૂમિકા પર જ થતું નથી. સમયની આન્તરિક ને વૈયક્તિક અભિજ્ઞતા આપણી વાસ્તવિકતાને એક આગવો સંકેત અર્પે છે. આ સંકેતને ઉવેખવાનુંય આપણને પરવડે નહીં. આન્તરિક અનુભૂતિનો સમય નમનીયતાનો ગુણ ધરાવે છે. પ્રૂસ્તે કહ્યું છે તેમ 'The time is ours to use each day is elastic the passions we feel dilate is, those that we inspire contract it, and habit fills it.'

સમયને વર્ણવવાને સમયનદ, સમયપ્રવાહ, કાળસાગર જેવી સંજ્ઞાઓ ઘણુંખરું વપરાતી જોઈએ છીએ. આ બધામાં પ્રવાહ કે સાતત્ય કે આનુપૂર્વીનું સૂચન છે. આનુપૂર્વી હોય ત્યાં સાતત્ય અવિનાભાવી ખરું? જે ક્રમબદ્ધ છે તે પ્રવાહમય છે ખરું? નદી એકની એક દેખાય છે, પણ એનાં જળ બદલાયાં કરે છે. આમ છતાં નદી નદી રૂપે સદા અવશિષ્ટ રહે છે.

આપણા સમયની અભિજ્ઞતા આની સાક્ષી પૂરે છે ખરી? શાસ્ત્રનિર્દિષ્ટ સમયના સુવ્યવસ્થિત એકમો ને ખણ્ડો પાડેલા હોય છે. પણ એ ખણ્ડ ખણ્ડ વચ્ચે સાતત્ય હોય છે ખરું? આ સાતત્યનો ખુલાસો શાસ્ત્ર આપવાનું માથે લેતું નથી. ઘડિયાળના ચંદા પરના સમયના ખણ્ડો ચોક્કસ હોય છે, છતાં એમાં પ્રવાહ નથી. સમયની આ પ્રવાહિતાનું અનિવાર્ય તત્ત્વ એમાંથી બાદ થઈ જતું લાગે છે. ઘડિયાળમાં બારના ટકોરા પડે છે ત્યારે એ ટકોરા એકબીજાથી અમુક ચોક્કસ અન્તરે અલગ અલગ સંભળાતા હોવા છતાં એ બધાનો સમુચ્ચય જ એના સંકેતને સ્પષ્ટ કરે છે. સમયના ખણ્ડોનો આવો સમુચ્ચય શાસ્ત્રને અપેક્ષિત છે?

આપણે જેને વર્તમાન કહીએ છીએ તે તો સોયની અણી ટકે એટલો જ હોય છે. એમ છતાં એ વર્તમાનની ક્ષણમાં રહીને જ આપણે ભૂતકાળની સ્મૃતિ અને ભાવિની આકાંક્ષાને એક સાથે અનુભવતા હોઈએ. છીએ.

આ રીતે જોતાં એનું વર્તમાનપણું પણ ભૂત અને ભાવિના આ પ્રકારના સન્નિકર્ષથી જ સિદ્ધ થતું હોય છે. આથી વિલિમય જેઇમ્સ વર્તમાનને વર્ણવતાં કહ્યું હતુંઃ (The present has) 'a certain breadth of its own on which we sit perched and from which we look in two directions into time.'

આમ 'પહેલાં' અને 'પછી'ની આનુપૂર્વી આન્તરિક સમયમાં એની આગવી રીતે જળવાઈ રહેતી હોય છે. પણ એ આનુપૂર્વી એને અનુભવનાર ચિત્ત સિવાય બીજા ચિત્તને માટે સાચી ઠરે નહિ. કેવળ સાહિત્ય જ પોતાના સામર્થ્યથી એને અનિવાર્ય અને પ્રતીતિકારક ઠરાવી શકે.

આ અનિવાર્યતા ને પ્રતીતિકારકતા નિપજાવવાની રીતિ શી હોઈ શકે? વિજ્ઞાનમાં કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ સ્થાપી શકીએ તો આનુપૂર્વી પ્રતીતિકારક બને છે. સાહિત્યમાં પણ ઘટના અને ઘટના વચ્ચે, સ્મૃતિ અને સંસ્કાર વચ્ચે, સંવેદન અને સંવેદન વચ્ચે આ પ્રકારની કાર્યકારણતા સ્થાપી આપી શકાય. એક વડે જ બીજું સંભવ્યું એવું કૃતિમાં જ સિદ્ધ કરી આપી શકાય. જ્યાં આ પ્રકારની કાર્યકારણતા કૃતિમાં નથી સિદ્ધ થઈ હોતી પણ આહાર્ય સ્વરૂપની હોય છે ત્યાં આવી પ્રતીતિ ઉદ્ભવતી નથી અને રસક્ષતિ થાય છે.

જે ભૂતકાળમાં બને છે તે આપણા ચિત્ત પર એની છાપ મૂકી જાય છે. જે ભાવિમાં બનવાનું છે તેની આકાંક્ષા વર્તમાનમાં રહીને કહીએ તોય એની છાપ આપણા પર રહેતી નથી. 'અમુક સમયે આ આકાંક્ષા કરી હતી' એવી ભૂતકાળની એક વિગતરૂપે નોંધાઈ રહે એ વાત જુદી. આ છાપ એટલે જ સંસ્કાર? સ્મૃતિ અને સંસ્કાર – બંનેને ભૂતકાળ સાથે સમ્બન્ધ છે? એ બંનેનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો કયાં?

આવી અટપટી વિગતોને ચોકસાઈથી નિરૂપવાને આપણી પાસે ચોક્કસ પરિભાષા નથી. Association અને Impression – આ બન્નેને માટે, કંઈક શિથિલતાથી, 'સંસ્કાર' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પણ આ એક જ સંજ્ઞાથી જુદી જુદી બે વસ્તુને ઓળખાવવામાં આવે છે એ તો માત્ર સન્દર્ભ પરથી જ નક્કી થઈ શકે. આને કારણે ચર્ચામાં સન્દિગ્ધતા પ્રવેશે.

એક બાજુથી આપણે કાર્યકારણ સમ્બન્ધ દ્વારા નિષ્પન્ન થતી અનિવાર્યતાની વાત કરીએ છીએ ને બીજી બાજુથી free associationની વાત કરીએ છીએ – તો બંને વચ્ચે વિરોધ ખરો? આનુપૂર્વીને સીધી લીટીની એક દિશામાં થતી ગતિ અપેક્ષિત હોય છે. પણ વર્તુળના વ્યાસની આનુપૂર્વી, આવર્તની અંદરની ચક્રાકાર ગતિનાં જુદાં જુદાં ઘટકોની આનુપૂર્વી, પણ સંભવે. આનુપૂર્વીનો અર્થ કદાચ એટલો જ કહી શકીએ કે એમાં ગતિ અગ્રગામી છે, એ આગળ ગયા પછી પાછી વળતી નથી. પણ વર્તમાનની એક સંવેદના ઉદ્દીપનરૂપે કામ કરે ને એની સાથે આપણા ચિત્તમાંનો સ્મૃતિ અને સંસ્કારોનો એક આખો, આમ વિશૃંખલ દેખાતો, સમૂહ ઉદ્ભાસિત થઈ ઊઠે ને કશાક રસાયણથી રસિત થઈને એક નવી જ ભાત ઉપસાવીને સુરેખ કલ્પનરૂપે વર્તમાનમાં અવતરે. સાહિત્યમાં આમ જ બનતું હોય છે. અહીં એ આખું એક પુદ્ગલ – organic structureનું રૂપ પામે છે. પણ એમાં અગ્રગામી અને અનુગામી એવી ગતિઓનાં આંદોલન-વર્તુળોનું એવું તો ગુંફન હોય છે કે એટલા બધા સંકુલ વ્યાપારને કેવળ આનુપૂર્વી કે કાર્યકારણના નામે વર્ણવી શકાય નહીં. સ્મૃતિ વડે સંસ્કાર પડે છે એમ કહીએ તો સ્મૃતિની સંસ્કાર નોંધવાની પદ્ધતિ વિલક્ષણ છે. જે ઘટનાનો સંસ્કાર પડે છે તે ઘટના, અને એનો સંસ્કાર, અને સમયના વહેવા સાથે અન્ય સંવેદનાઓથી રસિત થઈને એનું બદલાતું જતું રૂપ – આ કોઈ શાસ્ત્રને ગાંઠે એવી પ્રક્રિયા નથી. વળી સ્મૃતિમાં કલ્પનાનું તત્ત્વ કેટલા પ્રમાણમાં ભળેલું હોય છે? એક કલ્પના અને બીજી કલ્પના વચ્ચેના સમ્બન્ધનો સેતુ કયો? બે બિન્દુ વચ્ચેનું અન્તર – એવું માપ ભૌતિક છે, ને રેખાનિષ્ઠ છે. પણ આપણને જે સમયની અનુભૂતિ થાય છે તેને કેવળ

લંબાઈ જ નથી હોતી, પહોળાઈ અને ઊંડાણ પણ હોય છે. એક દટાઈ ગયેલી નગરીમાં કેટલો કાળ દટાઈ ને પડ્યો હોય છે! નિમેષ-આંખનો પલકારો સમયનું નાનામાં નાનું માપ ગણ્યું છે, પણ આંખનો એક પલકારો થતાં કેટલીક વાર શુંનું શું બની જતું હોય છે! એક નિમેષથી બીજી નિમેષ સુધી પહોંચતા સમયને વહેવાને શેનો આધાર પ્રાપ્ત થતો હોય છે? આથી સમયને વર્ણવતાં કેટલી તો વિભિન્ન રીતે એનો અહેવાલ આપવામાં આવ્યો છે! કેટલાકને મતે સમય દોરાના દડા જેવો છે. એ ધીમે ધીમે ઉકેલાતો જાય છે, ને ઉકેલાઈ રહેતાં રહે છે શૂન્ય. કેટલાકને મતે સમય એ બરફના પિણ્ડ જેવો છે. એને તમે બરફમાં નાખો તો બીજું બરફ એમાં ઉમેરાઈ જાય ને એનું કદ વધતું જાય. આ રીતે આપણી બધી ક્ષણો એમાં સંચિત થતી રહે છે, એમાંથી કશું નષ્ટ થતું નથી; તો કોઈ કહે છે કે સમય પાણીમાં ઓગળતી મીઠાની કણી જેમ આપણી ચેતનામાં કલવાતો જાય છે ને અણુએ અણુમાં પ્રવેશે છે. આ અને એવાં બીજાં ઘણાં વર્ણનો આપી શકાય, ને એ બધાં અમુક અંશે સાચાં છે એમ પણ કહી શકાય.

આ સમયની સંવિત્તિ સાહિત્યમાં ભાષા દ્વારા પ્રકટ કરવાની રહે છે. વ્યાકરણનિષ્ઠ ભાષા એના કાલક્રમને અનુસરે છે. એના અન્વયના ચોકઠામાં રહીને સમયની અનેકવિધ અભિજ્ઞતાઓને સિદ્ધ કરવી એ જેવો તેવો પડકાર નથી. આપણા સાહિત્યમાં આ પડકાર ઝીલવાનું વલણ હજી દેખાતું નથી. એ પડકાર આપણા સર્જકો ઝીલશે ત્યારે સાહિત્યમાં એક નવું પરિમાણ ખૂલશે ને એને એક નવી સચ્ચાઈ પ્રાપ્ત થશે. ત્યારે જેને કપોલકલ્પિત, કાલ્પનિક, ભ્રાન્તિ રૂપ કહીને આપણે ઉડાવી દઈએ છીએ તેના સત્યનો પણ સાક્ષાત્કાર થશે.

વિચ્છિન્નતા

ખુશનુમા સાંજ હતી, પૅડર રોડના ઊંચાણવાળા ભાગ પર આવેલા એક આલિશાન મકાનના છેક ઉપલા માળ પરના એક ફ્લેટમાં અમે બેઠાં હતાં. બહાર વરસાદ ઝરમર વરસતો હતો. એનું ધૂસર આવેષ્ટન સમુદ્રના ભૂખરા વિસ્તારને છાઈ દેતું હતું. અંદર તો ફ્લોરેસન્ટ લાઇટના અજવાળામાં અમારા બધાંના ચહેરા ઉપર એક કૃત્રિમ દીપ્તિનો લેપ થઈ ગયો હતો. ધનિકોને સારા કૂતરા પાળવાનો શોખ હોય છે, તેમ કોઈ કશુંક લખતું હોય તો એનો એકાદ સાંજ પૂરતો સત્સંગ કરવાનો પણ એમને શોખ હોય છે. હું મારા યજમાનના આવા શોખનો ભોગ બન્યો હતો. આપણા દેશની જ નહીં, દુનિયાની સાહિત્યિક પરિસ્થિતિ, અદ્યતન ચિત્રકળા, ન્યૂરોસિસ, હતાશા, વિચ્છિન્નતા – આ બધાંની વાતો શરૂ થઈ. મંડળીમાં સ્ત્રીઓ પણ હતી. એમણે મને ખાતરી આપી કે આ બધા વિષયોનો એમને બહુ શોખ છે, પણ ગુજરાતી સાહિત્યમાં તો હજી આવી ચર્ચા કોઈ કરતું જ નથી, આપણે કેટલા પછાત છીએ, વગેરે વગેરે.

આવે પ્રસંગે હું મનમાં તો ખૂબ ધૂંધવાઈ ઊઠું છું, પણ મોઢા પર સૌજન્ય દાખવવા પૂરતું મહાપરાણે સ્મિત પ્રકટાવીને આ બધો પ્રલાપ સાંભળતો બેસી રહું છું. એ મંડળીમાંના એક સજ્જને પૂછ્યું, ‘આ તમે વિચ્છિન્નતા અને હતાશાની વાતો કરો છો તે આપણા પર તે એવું શું વીત્યું છે? નથી આપણે ત્યાં યુદ્ધો થયાં કે નથી કુદરતનો ખાસ પ્રકોપ થયો. જેઓ દુ:ખી છે તેમને દુ:ખ સદી ગયું છે. જો એમ ન હોય તો એ દુ:ખના માર્યા જ એમણે ક્રાન્તિ કરી હોત. તો એમને દુ:ખની યાદ દેવડાવવામાં નિષ્ઠુરતા નથી રહી? યુરોપના લોકોમાં હતાશા હશે, એમનું કર્યું એઓ ભલે ભોગવે. એમનાં પાપ અહીં ઉછીનાં લાવવાની જરૂર શી?’ પોતાની વાક્છટાથી એઓ ભારે ખુશ થયા. મંડળીમાંના બધા, જાણે મને બરાબર સકંજામાં લીધો હોય તેમ, મારી તરફ તાકી રહ્યા.

મેં કહ્યું: ‘આવી ખુશનુમા સાંજે આપણે શા માટે હતાશાની વાતો કરીએ? આવે વખતે તો વરસાદની ઝરમરનો અવાજ સાંભળતાં બેસી રહેવાનું મન થાય.’

મારા મિત્રે કહ્યું: ‘તને અહીં કવિવેડા કરવા નથી બોલાવ્યો. એમ છટકી જાય તે નહીં ચાલે.’

આખરે મારે નિષ્ઠુર થવું પડ્યું. જેને ઘાની ખબર ન હતી તેને ઘા ઉખેળીને બતાવવો પડ્યો. મને એમ કરવું બહુ ગમ્યું નહીં. હતાશા કે વિચ્છિન્નતાની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા પર ચર્ચા કરવાનો મને શોખ નથી. એક વાર્તા લખીને એની સૃષ્ટિની આબોહવામાં એ હતાશા ને વિચ્છિન્નતાનો અણસાર મૂકી શકાય. પણ એનો અર્થ એ નહીં કે હતાશા કે વિચ્છિન્નતાના નિદર્શન રૂપે જ કોઈ વાર્તા લખે. આ સમયની રગ સાથે સાચા સર્જકની રગ એવી મળી જાય છે કે એ સમયનો જે ધબકાર છે તે જ એની વાર્તાની સૃષ્ટિમાં આવે છે. એક અદના આદમી તરીકે એનેય સુખ અને સ્વસ્થતા ગમે છે, પણ જે સમયના ખણ્ડમાં એની સૃષ્ટિને એ જીવતી કરવા મથે છે, તેમાં જે તરફડાટ ને વ્યાકુળતા છે તેમાંથી એ વાર્તાની સૃષ્ટિને શી રીતે અસ્પૃષ્ટ રાખી શકે?

આમ સર્જક માત્ર પોતાના સર્જન દ્વારા પોતાના સમયની તાસીરને ઓળખતો થાય છે. એ સાંજના મારા

યજમાન અને મિત્રો જે બોલતા હતા, કરતા હતા તેમાંના કશા પર એમના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વની છાપ નહોતી. એમના પ્રશ્નો પણ છાપાળવા હતા, એમની જીભને ટેરવે જે માહિતી હતી તે પણ એ સાંજ પૂરતી બેચાર ચોપડી ઉથલાવીને ભેગી કરેલી હતી. એમનું ઘર પણ એમના આગવા સંસ્કારની વિશિષ્ટ મુદ્રા ઉપસાવતું નહોતું. એ ઘરને પોતાનું વાતાવરણ જ નહોતું. આગળ વધીને કહું તો એ મંડળીમાંનાં કોઈને પોતાનો કહેવાય એવો ચહેરો નહોતો. સ્ત્રીઓ કોસ્મેટિક્સની જાહેરખબરના પાના પરથી કાપી લીધેલી હોય એવી હતી. પુરુષો ધનિક વર્ગના પુરુષોના જે બીબાંઢાળ આકારો હોય છે તેના નમૂનાઓ હતા. એઓ પોતાનો એક શબ્દ બોલી શકતા નહોતા. એમનાં બાળકો સાથેની વાતચીતમાં પણ એઓ પોતાનાં મહોરાં અળગાં કરીને પોતાનો ચહેરો પ્રકટ કરી શકતા નહોતા. પોતા સાથેની પોતાની વિચ્છિન્નતાનું આ કરુણ દૃશ્ય મેં જોયું. મને ગાંધારીની ઓગણીસમા દિવસની વેદના યાદ આવી. આ વેદનાથી મને મૂક બનીને બેસી રહેવાનું જ ઇષ્ટ લાગ્યું પણ આખરે મારે પાટા છોડવા પડ્યા.

સમયની એક ક્ષણ સાથે બીજી ક્ષણને સાંકળતા જઈને અનન્તતાની વિભાવના ઉપજાવવી, એક કાર્ય સાથે બીજા કાર્યને જોડીને પોતાના કર્તૃત્વની અવિચ્છિન્નતા સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કરવો; આદર્શ, ભાવના, ઊર્મિ – આ બધાંમાં બીજા સાથે સહભાગી થઈને બન્ધુત્વ અનુભવવું, અને અન્તે આ અવિચ્છિન્નતાના ફલકને ક્રમશઃ વિસ્તારતા જઈને અખિલાઈ અનુભવવી, આ તો આપણો સ્વભાવ છે. ધર્મ, કળા, પારસ્પરિક વ્યવહારની વિવિધ રીતિઓ દ્વારા આખરે તો આ અવિચ્છિન્નતા, સહિતતાનો અનુભવ જ આપણે ઝંખતા હોઈએ છીએ. આથી આ અવિચ્છિન્નતા આડે જે અન્તરાય ઊભો કરે તે જ આપણી મર્મઘાતક પીડાનું કારણ બને. આ પીડાથી વીફરેલો માણસ કંઈનું કંઈ કરી બેસે. એ સામૂહિક હત્યા કરે, પોતાને હાથે સૃષ્ટિના પ્રલયની જોગવાઈ કરે. સંસ્કૃતિની આપણે ગમે તે વ્યાખ્યા આપીએ, આખરે તો વિચ્છિન્ન નહીં થવાના મનુષ્યના પ્રયત્નો જ સંસ્કૃતિના ઇતિહાસની મુખ્ય ઘટનાઓ બની રહે છે. સમયમાં સીધી લીટીએ આગળ વધતો મનુષ્ય આ અખિલાઈની સિદ્ધિમાં પણ પ્રગતિની સીધી રેખાએ આગળ વધી રહ્યો છે એમ આપણે કહી શકીએ નહીં. કોઈ મહામારી કે મહાયુદ્ધ જ હવે તો થોડીઘણી અવિચ્છિન્નતા કે સહિતતાનો અનુભવ કરાવી શકે છે. અનિશ્ચિતપણે નિશ્ચિત એવા મૃત્યુના આતંકનો પ્રભાવ જ આપણને ભેગાં કરે એને વિધિની વિપરીતતા કહીશું? પ્રજાવ્યાપી ભયના સળંગસૂત્રથી જ જો આપણે એકબીજાંમાં ઓતપ્રોત થઈ શકતા હોઈએ તો ભય જ આપણા જીવનનું નિયામક મૂલ્ય બની રહે.

આજની પરિસ્થિતિનું તટસ્થતાથી નિદાન કરનારાઓ આ હકીકત પ્રત્યે દુર્લક્ષ કરી શકતા નથી. સ્વર્ગારોહણ પર્વનો એકલો અટૂલો વિચ્છિન્ન યુધિષ્ઠિર કે જાદવાસ્થળીને નહીં અટકાવી શકનાર ને સામાન્ય શિકારીને હાથે ગરીબડા હરણની જેમ પગની પાનીમાં તીર વાગવાથી મરણ પામનાર અવતારી પુરુષ કૃષ્ણ જ કદાચ આપણા સાચા પ્રતિનિધિઓ છે.

હું બીજા સાથે મારો સમ્બન્ધ જોડું તે પહેલાં મારે એ ‘હું’ને તો સિદ્ધ કરી લેવો જોઈએ. પણ એ ભારે અટપટી વાત છે. મારી ચેતના મારાથી ઇતર એવા કશાકના સન્નિકર્ષમાં આવે છે ત્યારે જ એનું મને ભાન થાય છે. ‘હું’ની ઉપલબ્ધિ માટે ‘હું’થી ઇતરનો સન્નિકર્ષ અનિવાર્ય બની રહે છે. આ અર્થમાં આપણે બધાં જ ઐતરેય છીએ. તો વળી બીજી રીતે જોઈએ તો આપણે બધા દ્વૈપાયન પણ છીએ – આપણે સૌ પોતપોતાના અળગા દ્વીપમાં વાસ કરીએ છીએ. મારે વિશેની જે ઓળખ મને હોય તે બીજા સાથેના વ્યવહારમાં જો કાર્યસાધક ન બને તો એ ઓળખનો કશો અર્થ રહેતો નથી. હું બીજાથી અળગો છું એટલું માત્ર ભાન મારા ‘હું’ને સિદ્ધ કરવાને પૂરતું નથી, કારણ કે આ અળગાપણું તો ખાલી પાત્ર થયું. એ પાત્રમાં વ્યક્તિમત્તાનું દ્રવ્ય તો હજી ભરવું બાકી છે. આ વ્યક્તિમત્તા ઇતરના સન્નિકર્ષથી આકાર પામે છે, ને ઇતર

સાથેના વ્યવહારના માધ્યમ તરીકે સ્વીકૃત બને ત્યારે જ એને કશુંક મૂલ્ય પ્રાપ્ત થાય છે. ખરી મુશ્કેલી અહીં જ રહેલી છે. ઇતર સાથેના વ્યવહારમાં કાર્યસાધક 'હું' અને જેના અળગાપણાની જ મને કેવળ જાણ કે ઓળખ છે એ 'હું' – આ બેને સાંધી શકાય ખરા? જે લોકો ટેવને રગશિયે ચીલે પોતાનું ગાડું ગબડાવી મૂકે છે તેમને આ પ્રશ્ન થતો નથી, કારણ કે એ લોકો અવેજી જીવન જીવવાનું મંજૂર રાખે છે. ત્યાં દરેક પરિસ્થિતિ પરત્વે પોતાના આગવા પ્રતિભાવથી 'હું'નો પિણ્ડ બાંધવાની જરૂર ઊભી થતી નથી. જે લોકો તન્ત્ર રચીને બેઠા હોય છે તેમની રચના પણ આખરે તો એ તન્ત્રને જ અધીન હોય છે. એ તન્ત્રને ઉલ્લંઘી જઈને પોતાનો સાચો ચહેરો એઓ પ્રગટ કરી શકતા નથી. તન્ત્રની ચડતીઊતરતી પાયરીના રબરસ્ટેમ્પ જ એમના વ્યક્તિત્વની છાપ બની રહે છે. પણ કેવળ વ્યક્તિ બનવામાં આપણી ઇતિ આવી જતી નથી, આપણને ચરિત્ર પણ હોવું જોઈએ. આ રીતે જોઈએ તો આ વિચ્છિન્નતા તે વ્યક્તિ અને ચરિત્રની વચ્ચેની વિચ્છિન્નતા છે. ચરિત્ર વિનાનું વ્યક્તિત્વ તે માત્ર પરિસ્થિતિ છે. નવલકથાકારનાં પાત્રો વ્યક્તિ તરીકે કથાનકમાં પ્રવેશે છે, અને કથાનકના અન્ત સુધીમાં ચરિત્રને પામવા મથે છે. વ્યક્તિ અને ચરિત્ર વચ્ચેની વિચ્છિન્નતા આજની નવલકથાની એક મોટી સમસ્યા છે.

વ્યક્તિ આજે જે પરિવેશ વચ્ચે જીવે છે તેમાં મચી રહેલાં વમળો ઘટનાઓનાં પરિમાણ અને ઇયત્તા તથા સમૂહનો માથે તોળાઈ રહેલો ભાર એ વ્યક્તિને નહિવત્ કરી નાખે છે. જેની આજુબાજુ ચરિત્રને વિકસાવી શકાય એવું કશુંક નક્કર આ બધાં તુમુલ બળો વચ્ચે સાવ દબાઈ જાય છે, એ ટેવનાં ખોખાંને લપેટાઈને કેવળ ટકી રહેવાના ઉધામા આચરે છે. ટકી રહેવાનો આ પરિશ્રમ તે જ જીવન, એમ પછી મનાવા લાગે છે.

પોતાના અળગાપણાને ઉપાડવાનો ભાર કોઈ ક્યાં સુધી વેઠી શકે? ઇતરને મન મારો 'હું' કેવો છે તે હું જાણી શકતો નથી, મારે મન 'હું' જે છું તેની ઓળખ કરવા પૂરતા વ્યવહારને ટેકવવાની કોઈ સમાન ભૂમિકા પણ પ્રાપ્ત નથી. સનાતન સત્ય ને સનાતન આદર્શોની સનાતનતા કેવી તો ભંગુર છે, ને એવા પાયા પર ભ્રાન્તિ સિવાય કશું રચી શકાતું નથી તે આપણી આજની પરિસ્થિતિએ સ્પષ્ટ કરી આપ્યું છે. સનાતનનું સનાતનત્વ નક્કી કરવાનો અધિકાર મને ક્યાંથી મળ્યો? અરે સનાતન એ સંજ્ઞાનો સંકેત હું શાને આધારે નક્કી કરું? સત્ય જડ નથી, માટે જ અવિકારી નથી. ત્રિકાલાબાધિત તત્ત્વમાં આંખ મીંચીને શ્રદ્ધા મૂકવાથી વિચ્છિન્નતાનો છેદ ઉડાવી શકાતો નથી.

આમ કળાકાર સમજતો થયો છે કે વિચ્છિન્નતા જ આજની માનવ પરિસ્થિતિનું વ્યાવર્તક તત્ત્વ છે. એની નિર્ભ્રાન્ત અને વિશદ સંવિત્તિ જ એક આગવું મૂલ્ય છે. પોતાના સામર્થ્યની આ વિચ્છિન્નતાનો સાક્ષાત્કાર કરવો અને કરાવવો એ કળાકારનો પ્રાપ્ત ધર્મ છે. વિચ્છિન્નતાના સૂત્રે જ આપણે સૌ પરોવાયેલા છીએ.

વિભાગઃ બે

કથરોટમાં ગંગા

એક મિત્ર ભારે ઉત્સાહથી એમનું ‘એક્વેરિયમ’ બતાવતા હતા. અંદરની દરિયાઈ રેતી, છીપલાં, વનસ્પતિ – આ બધું માછલીઓ, પોતે દરિયાની બહાર નથી એવી, ભ્રાન્તિ ઊભી કરે એવી રીતે ગોઠવ્યું હતું. અંદર માછલીઓ પણ સેલારા મારતી હતી. આ બધું ઉત્સાહપૂર્વક બતાવ્યા પછી મારો પ્રતિભાવ જાણવા માટે એમણે મારી સામે જોયું. એમના ઉત્સાહ પર ઠંડું પાણી રેડવાની મને ઇચ્છા નહોતી. તેમ છતાં મારાથી કહ્યા વિના નહિ રહેવાયુંઃ ‘તમે અજબની તદબીર વાપરી છે એની ના નહિ. પણ દરિયાની એક વસ્તુ અહીં નથી, અને તે ભરતીઓટ.’

‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’ વાંચતાં ભાવનાઓનું આવું એક્વેરિયમ જોઈ રહ્યાં હોઈએ એવું લાગે છે. એક્વેરિયમથી સમુદ્રનો શોખ પૂરો કરી શકાય નહીં. ભાવનાની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો ભોળા ભાવુકોને અહીં ગીતાજીના સોળમા અધ્યાયમાં ગણાવેલી દૈવી સમ્પત્તિની આખી યાદી મળી રહેશે. બુદ્ધપ્રબોધ્યો અષ્ટાંગિકી માર્ગ પણ અહીં દેખાશે. વિનોબાજીનો ભૂમિપ્રેમ, ગાંધીજીને પ્રિય એવી મિલકતની ટ્રસ્ટીશિપની ભાવના, દારૂબંધી – શું નથી? મૈત્રી, કરુણા અને અહિંસાને અહીં કેવળ ભારતવર્ષના જ નહિ, પણ યુરોપના યુદ્ધાક્રાન્ત પ્રજાજીવનના ફલક પર આલેખી બતાવ્યાં છે. પ્રેમનાં પણ અહીં કેટલાં સ્વરૂપ છે? સત્યકામ અને રોહિણીનો પ્રેમ, હેમન્તનો રોહિણીને માટેનો પ્રેમ, ક્રિશ્ચાઇનનો રેથેન્યૂ માટેનો પ્રેમ – આ પ્રેમનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપોને પડછે મૂકીને સરખાવવા વિરોધાવવાની લેખકે ઠીક સગવડ પૂરી પાડી છે. આ જ પ્રેમ વાત્સલ્ય ને ભક્તિના સીમાડા સુધી પહોંચી જાય છે. બીજા ભાગના અન્તમાં સત્યકામ અને રોહિણી સમવેત સૂરે જે ગાય છે તે બે વ્યક્તિના રાગ-અનુરાગનું ગાણું નથી, ભક્તિની મન્દાકિનીનો કલકલ નાદ છે. બૅરિસ્ટર અને સુશીલાના દેહજ સમ્બન્ધથી માંડીને તે ભક્તિમાં પરિણતિ પામતા પ્રેમ સુધીના વ્યાપક ફલક પર આપણે ઘૂમી વળીએ છીએ.

આમ છતાં આ કથરોટની ગંગામાં સ્નાન-નિમજ્જન શક્ય નથી, એનું માત્ર આચમન જ શક્ય છે. ભાવનાઓ આટલી ભરપટે હોવા છતાં એને આધારે સાચી કળાકૃતિ અહીં નિપજાવી શકાઈ નથી. આમ શાથી બન્યું તે તપાસી જોઈએ.

આપણા કથાસાહિત્યના વિવેચનમાં, કાવ્યસાહિત્યના વિવેચનમાં જેવી કસણીને કામે લગાડીએ છીએ તેવી, કસણીને આપણે હંમેશાં કામે લગાડતા નથી. આના પુરાવા રૂપે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નાં થોડાં વિવેચનો પર નજર નાંખવી પૂરતી થઈ પડશે. લેખકના વક્તવ્ય પર, હદથી જાદે, આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત થઈ જાય છે. એ વક્તવ્ય સાહિત્યકૃતિ રૂપે કેવી રીતે પરિણમે છે તે તપાસવા તરફ આપણું ધ્યાન ઝાઝું જતું નથી. સામાજિક પરિસ્થિતિનું પ્રતિફલન, હરતાં ફરતાં રસ્તે ભેટી જાય એવાં થોડાં ‘જીવતાં’ પાત્રો, થોડાં સારાં વર્ણનો, બેચાર સારાં પાત્રો, નાયક નાયિકાનું મનોગત નોંધતી ડાયરીઓ, કરુણની થોડી છાંટ – આવો એક ઢાંચો તૈયાર થઈ ગયો છે. આને પરિણામે ‘સુકથાનો મદિરારસ’ તે સાધન ને એથી સિદ્ધ કરવાની વસ્તુ તે સંસ્કૃતિના ત્રિવેણીસંગમ પર ઊભા રહીને કરેલું પ્રજાજીવનનું ‘દર્શન’, અને એની સંશુદ્ધિ માટેની દોરવણી

એવું આપણે અર્ધસમ્પ્રજ્ઞાતપણે સ્વીકારી લીધું હોય એવું લાગે છે. આથી કથાનકનો નાયક મોખરે રહીને એક, સૌને અભિમત એવી, ભાવનાનો ધજાગરો ફરકાવતો બીજાં પાત્રોને સરઘસ આકારે દોરી લઈ જતો આપણને દેખાય છે. ભાવના આપણા પર એવી ભૂરકી નાખી દે છે કે પછી આપણે બીજા કશા પ્રશ્નો પૂછવા પૂરતી સાવધાનતા રાખી શકતા નથી. આથી આપણા સાહિત્યના ઇતિહાસકારોએ પાડેલા યુગનો ‘યુગમૂર્તિ’ વાર્તાકાર આપણને, ભગવાનની કૃપાથી, મળી રહે છે.

વિવેચનની સજગતાના આ અભાવને કારણે આપણાં ઘણાં સાહિત્યસ્વરૂપો અકાળે મરવા પડ્યાં છે. નવલકથાનું સાહિત્યસ્વરૂપ સ્થગિત થઈ ગયું છે. વિવેચકે જે તપાસવાનું છે તે તો સર્જકનો સર્જનવ્યાપાર, સર્જકને ઉપલબ્ધ ઉપાદાનમાંથી એ સાહિત્ય નામના પદાર્થને શી રીતે નિષ્પન્ન કરી આપે છે તે. પણ જો સર્જક એ પરત્વે ઉપેક્ષાવૃત્તિ સેવતો હોય, એવી અપેક્ષાઓ લઈને એની પાસે જઈએ ત્યારે પેલા ભાવનાના ધજાગરા તરફ આંગળી ચીંધીને સન્તોષ માનતો હોય, ત્યારે પરિસ્થિતિનું સાચું નિદાન કરવું જરૂરી થઈ પડે છે.

આ નવલકથામાં લેખકે રજૂ કરેલી ભાવનાઓ પરત્વે આપણને વિરોધ ન હોઈ શકે. એ ભાવનાઓ લેખક એમના રચેલા જગતમાં શી રીતે ચરિતાર્થ કરી શક્યા છે તે જોવું જરૂરી થઈ પડે છે. શબ્દમાં મૂકેલી ભાવના વાર્તાસૃષ્ટિમાં શી રીતે સજીવ બને છે, એનાં શાં શાં સંચલનો આપણે અનુભવીએ છીએ, વાર્તાસૃષ્ટિના પ્રવર્તક તત્ત્વ લેખે એ શી રીતે વ્યાપારશીલ બને છે તે તપાસવું અત્યન્ત આવશ્યક છે.

આવી તપાસ કરવી તે રસાસ્વાદને માટે અત્યન્ત આવશ્યક છે. ‘એ વિવેચકનો ધંધો છે, એની સાથે કૃતિના રસાસ્વાદને કશો સમ્બન્ધ નથી,’ એમ આપણે નહિ કહી શકીએ. આપણને અભિમત ભાવનાનો પ્રતિઘોષ તે રસાસ્વાદની સામગ્રી નથી. એ ભાવના વાર્તાની સૃષ્ટિની સમગ્રતામાંથી શી રીતે પ્રસ્ફુટિત થાય છે તે જોવાનું જે કુતૂહલ, એનો જે વિસ્મય તે રસાસ્વાદની સામગ્રી છે. આપણને અભિમત ભાવનાની વિરોધી જ કોઈ વસ્તુનું નિરૂપણ થયું હોય. પણ એ એવી રીતે થયું હોય કે આપણે આપણા વિરોધને સમૂળો ભૂલી જઈને એ વસ્તુના નિરૂપણને સાદ્યન્ત વિસ્મયપૂર્વક નિહાળી રહીએ. આ રીતે રજૂ થયેલી વસ્તુ વાર્તાકારને પોતાને અભિમત જ હોય છે એમ માનવું પણ આવશ્યક નથી. કોઈ પણ કળાકૃતિ કે સાહિત્યસ્વરૂપ એ આપણને અભિમત એવું કશુંક વ્યક્ત કરવાનું સાધનમાત્ર છે એમ માનવાથી સર્જનકર્મને અત્યન્ત સીમિત કરી નાખવા જેવું થશે.

આ નવલકથાલેખક ભાવનાપ્રીતિ, અને સાહિત્યકૃતિમાં એનું કળાની રીતિએ નિરૂપણ – આ બે વચ્ચેના વિવેકને પૂરો જાગ્રત હમેશાં રાખી શક્યા હોય એમ આપણને લાગતું નથી. આપણે જે ભાવનાને સર્વાત્મના વરી ચૂક્યા હોઈએ છીએ તેને માટેનાં મમત્વ અને આસક્તિ જ આ વિવેક જાળવવામાં વિઘ્નરૂપ બને છે. આથી, ‘અનુકથન’માં લેખકે જે સચ્ચાઈભરી આસ્થા ને સંવેદનાની વાત કરી છે તેની સાથે કળાકારના આ વિવેકને જાગ્રત રાખવાની સાધનાને પણ એમણે ધ્યાનમાં રાખી હોત તો નવલકથાને લાભ થયો હોત.

લેખક, ભાવનાની કાંધે બધો ભાર મૂકીને, સર્જકકર્મ પરત્વે નિશ્ચિન્ત થઈ ગયા હોય એવું આપણને લાગે છે. પણ ભાવનાઓ નવલકથાની સૃષ્ટિની બહાર, સિદ્ધ થઈ ચૂકેલી આહાર્ય સામગ્રી, ન હોવી ઘટે. પાત્રોને હોઠે એનું રટણ ન હોય, એમનાં કાર્યોમાં એનું ઇંગિત હોય, અનુરણન હોય, રિચડ્ર્ઝ જેને ‘verifiable belief’ કહે છે તે આપવાનો કળાકારનો ઉદ્દેશ હોતો નથી. રિચડ્ર્ઝની જ પરિભાષા વાપરીને કહીએ તો, સર્જક એવી કશીક રીતે એની સૃષ્ટિને રચે છે કે એ સૃષ્ટિના ચાલક તત્ત્વને, એમાં અનુસ્યૂત થઈને રહેલા સૂત્રને

આપણે ‘imaginative assent’ આપ્યા વિના રહી શકતા નથી. ફૂલની માળામાં સૂત્ર એવી રીતે પરોવાયું હોય છે કે એ ફૂલોને જ દેખાવા દે છે, પોતાને છતું કરતું નથી. સૂત્રની આ અપ્રકટતાની જ કળામાં અપેક્ષા રહે છે. આ નવલકથામાં ભાવનાને સૂત્રે પાત્રોના મણકાને પરોવ્યા છે. પણ એ સૂત્ર આડે મણકા ઢંકાઈ જાય એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે. જે સૃષ્ટિના વાતાવરણમાં શ્વાસોચ્છ્વાસની જેમ રહ્યું હોવું જોઈએ તે ‘લેબલ’ રૂપે ચીટકાડેલું જોવામાં આવે છે. આપણા લેખક પણ સુકથાના મદિરારસને આધારે (જોકે મદિરારસને બદલે આપણે નીરારસ કહીએ તો સમુચિત લેખાય) થોડીક ભાવનાઓ, પ્રજાજીવનના હિતાર્થે, રજૂ કરી દેવા ઇચ્છે છે. આથી એ ભાવનાઓનો કથા રૂપે પદાર્થપાઠ આપનારી કોઈ ‘બાલાનામ્ અવબોધાય’ સુબોધ પાઠાવલિ તૈયાર થઈ હોય એવું આપણને લાગે છે. એમાંનાં પાત્રો તે સમીકરણો ને સંજ્ઞાઓ છે. દરેક વ્યક્તિ એક આગવું વિશ્વ હોય છે, એ વાતની અહીં આપણને પ્રતીતિ થતી નથી. અહીં નિયતિનો દોર ચાલે છે. (સત્યકામ કહે છેઃ ‘આ કારાવાસમાં નાંખવા માટે પણ એ જ નિયન્તાનો આજે અહેસાન માનું છું.’) એ નિયતિ જ ભાવનાના કોષ્ટક અનુસાર બધું સરખું ગોઠવી દે છે. કથાનકમાં રહેલી આ કોષ્ટકપદ્ધતિ રસાસ્વાદમાં સૌથી મોટું વિઘ્ન બની રહે છે. આને કારણે જ અકસ્માતો, ચમત્કારો, તાલમેલિયા ઘટનાઓ – આ બધાંનો લેખકને ઉપયોગ કરવો પડ્યો છે. બીજા ભાગના અન્ત સુધીમાં, ગોવર્ધનરામની જેમ, લેખક ઘણાં બધાં પાત્રોને મરણના હાથવગા સાધનથી ઠેકાણે પાડી દે છે. વ્યક્તિત્વ જેની આજુબાજુ બંધાય તેવું કશુંક નક્કર તત્ત્વ લેખક કેન્દ્રમાં રાખી શક્યા નથી. આ નક્કર તત્ત્વ એ વિરોધી બળોના સંકર્ષણવિકર્ષણોની સન્તુલિત અવસ્થાના નાના શા બિન્દુએ આકાર લેતું હોય છે. પાત્ર પોતાનું આગવું વજન ઉપજાવીને એને આધારે ગતિ કરી શકે ને બધા વ્યવહારો ચલાવે એવું અહીં નથી. આપણને સંતોષવા પૂરતી મનેક્મને થોડીક પરિસ્થિતિઓ ને ઘટનાઓ લેખક આપી છૂટ્યા છે. પણ આ પરિસ્થિતિની અંદર રહેલાં વિરોધી બળો, એની સાથેનો પાત્રનો સંઘર્ષ, આ બેના સજીવ સંસ્પર્શથી ઉખેળાતો જતો કથાપટ, ને એમાં ઇંગિત રૂપે, વાતાવરણ રૂપે પ્રકટ થતો, એને નિયન્ત્રિત કરનાર ઋતનો અણસાર – આવું કશું અહીં નથી. પરિસ્થિતિની તકલાદી યોજના, કથાસ્વરૂપ લીધું છે માટે, ન છૂટકે કરી હોય એવું આપણને લાગ્યા કરે છે. પણ આપણી સંવેદના અને અનુભૂતિઓને આપણે શી રીતે ઓળખીએ છીએ? એનાં મૂલ્યો આપણે શી રીતે નિપજાવીએ છીએ? તાટસ્થ્યપૂર્વકના તાદાત્મ્યથી એ બધાંનું આગવું સ્વરૂપ ઓળખી લીધા વિના એ બનવું શક્ય નથી. આથી જ ‘technique’ની જરૂર પડે છે. આથી જ માર્ક શોરરે કહ્યું છેઃ ‘Technique is the means by which the writer’s experience, which is his subject matter, compels him to attend to it; technique is the only means he has of discovering, exploring, developing his subject, of conveying its meaning, and finally of evaluating it. The writer capable of the most exacting technical scrutiny of his subject-matter will produce works with the most satisfying content.’ ફ્લોબેરે જે કહેલું તેની યાદ દેવડાવીને કહીએ કે સૃષ્ટિકર્તાને આપણે ક્યાંય પ્રકટ રૂપે જોતા નથી, એની અભિવ્યક્તિ એની રચનામાં જ છે, એને એની રચનાથી અભિન્ન રૂપે જ પામી શકાય છે. તે જ રીતે અમુક ભાવના કે જીવનદર્શન ધરાવતું કર્તાનું સર્જક તરીકેનું વ્યક્તિત્વ કેવળ રચનામાં જ પ્રકટે, ન અન્યથા.

આ techniqueની અહીં કેવી તો ઉપેક્ષા થઈ છે તે જોવું હોય તો વસ્તુસંકલનાની સાવ ઉઘાડી પડી જતી શિથિલતા જુઓઃ શરૂઆતનાં પંચ્યાશી પાનાં આપણે ‘ભક્તમાળ’ વાંચતાં હોઈએ એવો અનુભવ કરાવે છે. લેખક આખી સંકુલ પરિસ્થિતિનું, પોતાને અનુકૂળ નીવડે એવું oversimplification – સાદુંસીધું તારણ ઉપજાવીને કામ ચલાવી લે છે. ગોપાળબાપાનું પાત્ર એ સદ્ગુણોનો કોથળો છે. એમના પોતાના પરિવર્તનનો પ્રસંગ અને એમને કારણે બીજાં પાત્રોમાં આવેલા પરિવર્તનના પ્રસંગો પૂંઠામાંથી બનાવેલા, વાસ્તવિકતાના

પરિમાણ વિનાના, લાગે છે. સુરગવાળો ગોપાળબાપાના મરણ સમયે પ્રભાવિત થઈને જીવનપરિવર્તન કરી નાખે એ પ્રતીતિકર નથી. ગોપાળબાપાના મરણ પ્રસંગે આવતા પાર્ષદો લાવવાની કશી જરૂર નહોતી. અદ્‌ભુતને સાહિત્યમાં સ્થાન છે, પણ ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર Proust જે રીતે 'truth of improbability' રજૂ કરી શકે છે તે રીતે એ અદ્‌ભુતને, કપોલકલ્પિતતાના આગવા સત્યને, સિદ્ધ કરતાં આવડવું જોઈએ. લેખક પોતે, ગાંધીજીના જીવનની ચમત્કારી ઘટનાઓની અતિશયોક્તિ કરનારાઓ પર કટાક્ષ કરે છે, પણ પોતે આવી ચમત્કારી ઘટનાઓને (ટેલિપથીના સંદેશાથી સત્યકામને રોહિણીના વૈધવ્યની ખબર પડી જાય છે.) સાવ ટાળી શકતા નથી. રોહિણી અને સત્યકામ ભજનમાંથી રાતે પાછાં ફરતાં નદી કાંઠે પહેલી વાર એકાન્ત માણતાં હોય છે ત્યારે (...પણ એને તાવ ચડતો હોય તેમ લાગ્યું.... રોહિણીનો હાથ અનેક વખત પકડ્યો છે...પણ આજે? ઝણઝણાટી કેમ? રોમાંચ શાનો? આ ઠીક નહોતું થતું.) સુરગવાળો એના સાથી સાથે બંદૂક લઈને આવે છે. સત્યકામ એકલો બંનેને પહોંચી વળે છે. (તમે – તમે અફીણી અમને પહોંચવાના?) આ આખી યોજના તકલાદી લાગે છે. નાનાલાલ જેમ જયાને બચાવી લે છે તેમ લેખક રોહિણીને બચાવી લે છે. આ વખતે રોહિણી બેભાન થઈ જાય છે. એ બેભાન રોહિણીને ચૂમી લેવાની સત્યકામ હિંમત કરી શકે છે. ('સરસ્વતીચંદ્ર' યાદ આવે છે ને? સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદના શારીરિક સ્પર્શો બેભાન અવસ્થામાં જ થતા હોય છે, હેમંત રોહિણી પ્રત્યેનું પ્રણયનિવેદન બેભાન અવસ્થામાં જ કરે છે.) હેમંતનું ઝેર રોહિણી ચૂસી લે છે એ પ્રસંગ પણ રોહિણી ઝેર ચૂસવાને નિર્માયેલી છે એમ સૂચવવાની વધારે પડતી સ્થૂળ લાગે એવી રીતે છે. આખી વાર્તામાં રોહિણીને ગળવા પડતા ઝેરના ઘૂંટડા મોટે ભાગે એના અંગત જીવનમાંની આકસ્મિક પરિસ્થિતિઓમાંથી જ નીપજી આવે છે. કૈશોર્યને સાથે વટાવીને યુવાવસ્થામાં પગ માંડનાર યુવકયુવતીની મનોદશા લેખક સૂક્ષ્મતાથી આલેખી શકતા નથી. આ પ્રકારની પાત્રોની psychological realityનો પણ એમણે ભાવનાને ખાતર ભોગ આપ્યો છે. સત્યકામને અન્તર્મુખ બનાવવા ખાતર અન્ધ બનાવ્યો છે, તે પણ શીતળાની માંદગીની આકસ્મિક ઘટના યોજીને. અકસ્માત પાસેથી ઘણું કામ કઢાવી લેવાનો લેખકને લોભ છે. એવો જ બીજો લોભ મહાન ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓને નજીવી ઘટનામાં ખેંચી આણવાનો છે. આ રીતે જે 'ગાંધીપ્રહસન'ની પ્રત્યે પોતે વ્યંગ કરે છે તે રચવામાંથી પોતેય બચી શકતા નથી. અચ્યુત અને સોહિનીના પ્રસંગમાં કરેલો ગાંધીજીનો ઉપયોગ અનિવાર્ય નહોતો. રોહિણીના વૈધવ્યના આશ્વાસન માટે ગાંધીજીનો ઉપયોગ કર્યો છે. ગાંધી જેવી વિભૂતિ વાતાવરણના જેવી વ્યાપક હોય છે, એનાથી થતી અસર અમુક એક વ્યક્તિ પર અમુક એક પ્રસંગે થતી, સ્થૂળ સ્વરૂપની, અસર હોતી નથી. ગાંધી-આંદોલનમાંથી જ નીપજી આવેલાં બધાં મૂલ્યો સત્યકામ શાન્તમતિ નામના બૌદ્ધ સ્થવિર પાસેથી પામીને યુરોપની અત્યન્ત સંકુલ પરિસ્થિતિમાં પ્રયોજવામાં નિમિત્ત રૂપ બને છે. નવલકથાની આ સૌથી નબળી કડી છે. આ પરિમાણના કાર્યના કર્તા તરીકેનું સત્યકામના વ્યક્તિત્વનું જે કાઠું ઘડવું જોઈએ તે લેખક ઘડી શક્યા નથી. પરિસ્થિતિની બહાર રહીને, એ તરફથી નજર વાળી લઈને એ અન્તર્મુખ બનવાનો લહાવો લઈ શકે છે. જ્યોતિષવાળી ઘટના જો ન ઊભી કરી હોત તો સત્યકામ અને રોહિણીને છૂટાં પાડવાનું કશું સાધન લેખક પાસે ન રહ્યું હોત. આથી લેખકે ઘટના પર વધુ પડતો ભાર મૂકીને પાત્રને સાવ ચપ્પટ ને સપાટ કરી નાંખ્યાં છે એમ કહ્યા વિના રહી શકાતું નથી. સત્યકામ સાથે સત્યવાન આપણને યાદ આવે છે. રોહિણી તો સાવિત્રીની જેમ સત્યકામને, ગમે તે ભોગે, પરણવા તૈયાર હતી. પણ ઉદ્ધારક વિભૂતિઓ ગાંધીબોધ્યો સંયમ જ પાળે એવું કદાચ લેખકને ઇષ્ટ છે. આથી પરિણીત રોહિણીનું પણ કૌમાર્ય ખણ્ડિત થયું નથી. સત્યકામ પણ બ્રહ્મચારી જ છે. આવા આલેખનમાં રહેલી અવાસ્તવિકતા જોડે લેખક પ્રસંગ પાડવા ઇચ્છતા જ નથી. આથી જ, સુશીલાનો (એ નામની પસંદગી પાછળ વ્યંગ નથી?) લેખકે કથાનકમાં પ્રવેશ કરાવ્યો છે ખરો, પણ એને ખાસ જીવતી કરી શક્યા નથી. રોહિણીના ગુણોને ઉપસાવી આપવા સિવાય એ પાત્રથી બીજું કશું થઈ શકતું નથી. દુષ્ટ પાત્રોની દુષ્ટતા આલેખવી અઘરી પડે છે. ઇયાગો

રચવો સહેલો નથી. દુષ્ટતાનું પોતાનું એક અટપટું તન્ત્ર હોય છે. આથી જ, આ વાર્તામાં કાર્લ અને સુશીલા દુષ્ટ તરીકેય દુષ્ટતાનાં તારણ – abstraction જેવાં લાગે છે. દુષ્ટતાનો કુટિલ પથ અહીં દેખાતો નથી. દુષ્ટતા પણ અહીં સીધી રેખાએ આગળ વધે છે, ગાંધી કે સત્યકામ એ રેખા આડે આવી શકતા નથી. હિટલર જેવા આતતાયી પાસે પણ લેખક એક સત્કાર્ય કરાવવાનો ત્રાગડો રચી છૂટે છે. એ આખી ઘટના લેખકની ભાવનાની ભીતરમાં જઈને સુરંગ ચાંપી આપે એવી છે. સ્પેનના આન્તરયુદ્ધમાં (લેખક ભારે લોભી છે. ફ્રાન્સ, જર્મની, સ્પેનથી સંતોષાતા નથી, એબિસિનિયા સુધી આપણને ઘસડી જાય છે!) ફસાઈ ગયેલાં યહૂદીઓ, અમલા તથા બાળકોને બચાવવાનો કોઈ રસ્તો રહ્યો નથી. એ વખતે હિટલરનો પત્ર ખપમાં આવે છે. હિટલર ઘવાઈને સત્યકામના ઘરમાં જ આશ્રય લે, જતાં જતાં કૃતજ્ઞ બનીને પત્રમાં આભારની લાગણી વ્યક્ત કરતો જાય અને ભવિષ્યમાં પોતે સત્તારૂઢ થવાનો છે તેની પૂરી નિશ્ચિતતા સાથે આ ઉપકારનો વળતો બદલો આપવાની પણ ખાતરી આપતો જાય, અને અન્તે હિટલરનો આ સંઘરી રાખેલો પત્ર સત્યકામની પેટીમાંથી મળી આવે. ને ગાંધી કે બુદ્ધનાં પ્રબોધેલાં મૈત્રી, કરુણા, અહિંસા, સત્યાગ્રહથી કશો અર્થ સરે નહીં; સરમુખત્યારનો પત્ર જ આવી પરિસ્થિતિમાંથી ઉગારી શકે – લેખકે અજાણતાં કેવો વ્યંગ અહીં રચી દીધો છે!

આથી જ ઘણી વાર લાગે છે કે લેખકને ઝેરનો ઝાઝો પરિચય જ નથી. એમના આલેખમાં એક પ્રકારનું ભોળપણ રહેલું છે. યુરોપની તત્કાલીન પરિસ્થિતિનું, બની શકે તેટલું ઇતિહાસશુદ્ધ, ચિત્ર આપ્યું છે. પણ એ ચિત્ર ભૌગોલિક નકશા જેવું છે. એમાંની નદી તે નદી નથી, નદીની સંજ્ઞા છે. યુરોપના લોકોના મનની આબોહવા, એમનાં વેરઝેર કે સુકૃત્યદુષ્કૃત્યની સાચી તાસીર એમાંથી ઊઠતી નથી. સત્યકામ પરિસ્થિતિના ઠેલા ખાતો, અકસ્માતોની ટેકણલાકડીએ ચાલતો નિમિત્ત રૂપ બનીને કશુંક કરી છૂટે છે. ભારતીય સંસ્કૃતિનું ગૌરવ, એણે સરજેલાં મૂલ્યો એ ભારતના સાંસ્કૃતિક પ્રતિનિધિની અદાથી સ્થાપવા મથે છે. સામાન્ય કોટિની ચર્ચા અને ભાવનાના શુકપાઠના રેતાળ રણમાં બીજા ભાગનાં ઘણાં પાનાં અટવાઈ જાય છે, સત્યકામને ઐતિહાસિક બનાવોના સાક્ષી તરીકે ઊભો રાખ્યાનો સન્તોષ લેવાથી શું? લેખકની આ મહત્ત્વાકાંક્ષા નવલકથાને ઉપકારક નીવડતી નથી. એથી તો ઊલટું, ઘટના અને ભાવનાના વ્યસ્ત સમ્બન્ધોની પરમ્પરા સરજાય છે. જે સનાતન છે તેને પુરાતન બની જતું ઘણી વાર અટકાવી શકાયું નથી. રામરાજ્ય અને કલ્યાણગ્રામની યોજનાઓ આજની વાસ્તવિકતાના સન્દર્ભમાં સંસ્કાર માગી લે છે. શિંગોડાના કોતરમાં આખી દુનિયા સમાઈ જતી નથી. સમસ્યાને પૂરેપૂરી સાકાર કરવી તે એના સીધા સાદા ઉકેલ આપવાના કરતાં વધુ મહત્ત્વની વસ્તુ છે. સમસ્યાનો સાક્ષાત્કાર અનિવાર્ય છે. કળાકાર તાટસ્થ્યપૂર્ણ તાદાત્મ્યથી એ કરી શકે. પણ કળાકાર પયગંબરી અભિનિવેશમાં તણાઈ જાય, તાટસ્થ્ય ખોઈ બેસે, પોતાને અભિમત ભાવનાનાં ચોકઠાંમાં સમસ્યાને બંધ બેસાડવાનો પ્રયત્ન કરે ત્યારે નથી સિદ્ધ થતી કળા કે નથી ગૌરવાન્વિત થતી ભાવના.

આપણાં આ મૂલ્યોની અંધાધૂંધીના યુગમાં, વાતાવરણમાં રહેલા વિષનું સ્વરૂપ તપાસ્યા વિના ચાલે એમ નથી તે સાચું. એવા પ્રયત્નો સમકાલીન સાહિત્યમાં સર્વત્ર થતા રહે છે, આપણી અસાધારણ પરિસ્થિતિ જીવનનાં ઘણાં ક્ષેત્રોમાં ક્રાન્તિને અનિવાર્ય બનાવી મૂકે છે. વ્યક્તિના જીવનના સંઘર્ષો અને ઇતિહાસના વિશાળ ફલક પરના પ્રજાપ્રજાના સંઘર્ષો – આ બે વચ્ચેની કડી શોધવાના પણ પ્રયત્નો થાય છે. અહીં આ બે ભૂમિકાઓના સ્વરૂપની સન્તોષકારક અભિજ્ઞતા લેખક પ્રકટ કરી શકતા નથી. આથી જ પરિસ્થિતિના oversimplifactionથી એમને કામ ચલાવી લેવું પડે છે. શીતળાથી અન્ધ બનેલા સત્યકામને શાંતમતિ કહે છે: 'સત્ય, આંખો જતાં તેં થોડું અવશ્ય ખોયું છે; પણ ગાંધારીને પાટા આશીર્વાદરૂપ થયા. નહીંતર કેવો

કુળસંહાર જોવો પડત? તારી પાસેથી સૃષ્ટિનું સૌંદર્ય જોવાની તક જેમ ખૂંચવાઈ ગઈ, તેમ જ સૃષ્ટિમાંની અપાર વિરૂપતા જોવાના પરિતાપમાંથી પણ તું ઊગરી ગયો છે.' આ જ્યારે સાંભળીએ છીએ ત્યારે આપણને એમ થાય છે કે આ અન્તર્મુખ વૃત્તિ અને શાહમૃગી વૃત્તિ વચ્ચે ઝાઝો ભેદ કદાચ નથી! આ અર્થમાં અંધાપો ઇષ્ટાપત્તિ રૂપે ઘટાવી શકાય. દૈવાધીન પ્રજા બધાં જ દુઃખોને ઇષ્ટાપત્તિ ગણી લેવા ટેવાયેલી જ હોય છે ને! પુરુષાર્થનું મિથ્યા ગૌરવ એને ન પરવડે. મહાભારતના સંહાર પછીના ઓગણીસમા દિવસે ગાંધારીએ પાટા નહોતા છોડ્યા? તે દિવસે ગાંધારીએ શું જોયું હતું? અંધાપો એટલે અપંગતા. એક ભાવનાનો ઉદય કાંઈ કેટલાય વિરોધોના સંઘર્ષોને જીતીને થતો હોય છે. ભાવનાની સંગીનતાનું મૂળ કારણ એ છે. અહીં તો એ સંઘર્ષને નામે કશુંક ફોસલાવવા જોગું આપીને લેખક છૂટી પડ્યા છે.

લેખક 'અંતરાત્માની પ્રયોગશાળા'ની વાત કરે છે. (ભાગ, 1 પૃ. 257) સત્યકામ અને ક્રિશ્ચાઇન પણ 'અંતરાત્માના અવતારકૃત્ય'ની વાત કરે છે. રોહિણી 'વિધાતાનિર્મિત દૂત' છે. સત્યકામ પોતે સેતુબન્ધનું કાર્ય કરી રહ્યો છે તે વિશે સભાન છે, એટલું જ નહીં, શાંતમતિ સત્યકામને, એણે ઉપાડેલી જવાબદારી ખુદ ભગવાન તથાગતથી પણ કેટલી મોટી છે તે, સમજાવતાં કહે છેઃ 'કોઈ કોઈ વાર મને થાય છે કે તથાગતના જમાનામાં તો તેમણે માત્ર કાશીથી કપિલવસ્તુ ને પાટલિપુત્ર સુધીમાં વિહરવાનું હતું. તેમાં જુદા જુદા 64 મતો હતા. હવે આપણી દુનિયા તો મોટી થઈ ગઈ. તે ઉકેલવા માટે આપણે તથાગતના જમાનાના સાધુઓ કરતાં સો ગણા મહાન થવું જોઈએ.' આથી જ આપણને પ્રશ્ન થાય છે કે સત્યકામ આ બધું સિદ્ધ કરી શક્યો છે ખરો? પાત્રાલેખનની આખી પદ્ધતિ, આ વાર્તામાં લેખક જે સિદ્ધ કરવા નીકળ્યા છે અને એને અંગે જે અપેક્ષાઓ ઊભી કરે છે તેને, સંતોષે એવી નથી. અમેરિકન નવલકથાકાર હેમિંગ્વેએ એક સ્થળે કહ્યું છે કે સમુદ્રમાં તરતા આઇસબર્ગ સુંદર લાગે છે એનું કારણ એ છે કે એનો ત્રણચતુર્થાંશ ભાગ સમુદ્રની અંદર ડૂબેલો હોય છે. કથાનકની ગૂંથણીમાં પણ આ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી વાત છે. અહીં સમુદ્રની અંદર ઢંકાઈને રહેલા પેલા ત્રણ ચતુર્થાંશની જ બાદબાકી થઈ ગઈ છે. એક નાની શી ઘટના કેવાં જુદાં જુદાં માનસિક સંચરણો જુદાં જુદાં પાત્રોમાં સ્ફુરાવે છે, એનો કેવો સંઘર્ષ મચતો હોય છે, એ બધાંનાં આલેખનથી વાસ્તવિકતાને એનું સાચું પરિમાણ લાધે છે. આ તરફ લેખકે દુર્લક્ષ કર્યું લાગે છે. લેખકમાં moral conscience છે, પણ literary conscience નથી એમ કહેવું જ પ્રાપ્ત થાય છે. પણ સાહિત્યના માધ્યમ દ્વારા જો ભાવનાઓને ચરિતાર્થ કરવી હોય તો, સાહિત્યને જેની અનિવાર્ય અપેક્ષા છે તે, સંયોજન અને સંવિધાનના તત્ત્વની ઉપેક્ષા કર્યે નહીં પાલવે. સત્યકામ ક્લેમેન્શો સાથે યુદ્ધે સરજેલી સમસ્યાઓ વિશે વાત કરતાં તથાગતે વૈશાલીનગરીના ઝઘડાખોર સાધુઓને જે વાત કહી સંભળાવી હતી તે કહી સંભળાવે છે. તેના જવાબમાં ક્લેમેન્શોની ઉક્તિ સૂચક છેઃ 'સુંદર વાર્તા છે, પણ બુદ્ધ ક્યાં છે? અહીં કે જર્મનીમાં ક્યાંયે મને બુદ્ધ દેખાય તો મારી જવાબદારી એને સોંપીને છૂટો થઈ જાઉં.' સત્યકામ આ સાંભળીને અસહિષ્ણુ બની ઊઠે છે!

કળાને જે સંવિધાયક તત્ત્વની અપેક્ષા છે તેના અભાવને કારણે કથાનકની ગૂંથણીમાં કાકતાલીયતા, કૃત્રિમ રીતે ગૂંચવેલી પરિસ્થિતિને એવી જ કૃત્રિમતાથી વાળી સાફસુથરી કરી નાંખવાની પદ્ધતિ, પાત્રાલેખનમાં પાત્રની fictional densityનો – પાત્રને કથાનકમાં પોતાના ગતિશીલતાને અનિવાર્ય એવા આગવા વજનનો અભાવ, એક ઘટના કે સંવેદનાનું ચેતનાનાં વિભિન્ન સ્તરો પર પ્રકટ થતું રૂપ બતાવી આપવાની અશક્તિ, આ બધું રસાસ્વાદમાં ક્ષતિકર નીવડે છે. ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર Nathalie Sarraute સર્જકની સર્જન પરત્વેની આ નૈતિક જવાબદારીની ઉપેક્ષાની ચર્ચા કરતાં કહે છેઃ Why do so many novels which are acclaimed and sincerely enjoyed become unreadable a few years later? એના જવાબમાં એ

કહે છેઃ They are using empty forms. આ નવલકથાની નિષ્ફળતાનું કારણ લેખકે કળાતત્ત્વની કરેલી ઉપેક્ષા છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નું પુરાણું ખોખું જ અહીં લેખકે વાપર્યું છે. એનો એ ગૃહત્યાગ, એનો એ વિચ્છેદ, એની એ નિષ્ક્રિયતા, એની એ ખટપટો, એનાં એ કલ્યાણગ્રામ! આથી ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ પછી આપણે આગળ જઈ શક્યા નથી એવું લાગે છે. આનો ફલિતાર્થ એ કે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની રીતે નવલકથા લખવાનો માર્ગ હવે છોડવો ઘટે છે. ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ની નવલકથા તરીકેની નિષ્ફળતાનો વારસો ભોગવવામાં હવે ગૌરવ અનુભવવું ન ઘટે. યદુગિરિનાં શૃંગ સાથે નીચેની ખીણમાં વસતી પ્રજાનો સમ્બન્ધ જોડવો હજી બાકી રહી ગયો છે, અહીં પણ. બીજો વિભાગ પૂરો થાય છે ત્યારે શંગિોડાનાં કોતર છોડીને આપણે ગિરનારના શૃંગ ઉપર રામસાગરના ઝંકારથી રચાયેલા મધ્યકાલીન સન્તસંસ્કૃતિના વાતાવરણમાં પહોંચી ગયા હોઈએ છીએ. આવું air-conditioning આપણા જમાનાની આબોહવા સામે ટકી રહેવાની તાકાત ન ઉપજાવી શકે. કળાકારને કે સન્તને આવી insularity ન પરવડે અને પરિણામે, યુરોપ ને આફ્રિકા સુધી ભમી આવીને સમસ્યાનું મોંમાથું આપણા હાથમાં આવતું નથી. અચ્યુત અને ક્લેમેન્શોની જેમ આપણાં પણ નસકોરાં બોલવા માંડે છે, આ આખો પુરુષાર્થ (!) એક romantic escapade માત્ર બની રહે છે. આજના યુદ્ધની પાછળ જે ભૂમિકા રહેલી છે તે કેવળ રાજકારણની આંટીઘૂંટીથી સમજાવી શકાય તેમ નથી. આત્મવિનાશની દિશામાં માનવીને ધકેલનારી મજ્જાગત હતાશા કેવી હશે એનો અહીં અણસાર મળતો નથી. પોતાના જ દેશમાં નિર્વાસિત થઈને રહેનારાંની સંખ્યા વધતી જ જાય છે. સમૂહશ્રમ કે સમૂહસેવા, પરસેવાથી સેવા ને સેવાથી New Heaven એવા – platitudesથી આજની સમસ્યાઓની જટિલ સંકુલતાનો તાગ નીકળી શકે એમ રહ્યું નથી. સત્યકામને પણ કોઈક વાર આનું ભાન થાય છે ‘(કોઈક વાર મને એમ થાય છે કે ગામ મોટું હોત, ત્યાં જમીનદારો ને વેપારીઓ હોત, અર્ધદગ્ધ ભણેલા હોત તો દીદીની મહેનત ન ફળત, તેમની કદાચ ઠેકડી થાત.’). સત્યકામ ક્લેમેન્શોને ‘ગૌરવપૂર્વક’ કહે છેઃ ‘કેટલીક બાબતોમાં અમે ખરે જ ડાહ્યા છીએ. તમે યૂરપને એક કરી શક્યા નથી, ક્યારે કરશો તેની આજે કલ્પના પણ થઈ શકતી નથી… અમારી વસ્તી સમગ્ર યૂરપ જેટલી લગભગ છે, ભાષાભેદ, ધર્મભેદ ઘણું છે, છતાં અમે જમાનાઓથી એક છીએ.’ આ કથન આજની આપણી વાસ્તવિક પરિસ્થિતિની પડછે મૂકીને તપાસવા જેવું છે. ‘આ કવેકરો, આ ગાંધીવાદીઓ, ફ્રાંસિસ્કનો ને શાંતિવાદીઓ જે અણીશૂદ્ધ મૂતિર્ને કંડારી રહ્યા છે એની આગળ લિઓનાર્ડોની મોનાલીસા કે રાફેલની મેડોના ફિક્કી છે.’ અહીં લેખક જે તુલના કરે છે તે પરસ્પર ઉપકારક એવાં બે તત્ત્વો વચ્ચે નાહકનો વિરોધ ઊભો કરીને ખોટી ઉચ્ચાવચતા સ્થાપવા મથે છે. આ લેખકના દૃષ્ટિબિન્દુની મર્યાદાનું દ્યોતક બની રહે છે, લેખક જે કહે છે તેમાં કળા જે સહજ પ્રતીતિ ઉપજાવે તેને મુકાબલે assertive weight વિશેષ છે.

‘દીપનિર્વાણ’ રચાયા પછી લેખક એક સન્ધિસ્થાને ઊભા હતા. વિભૂતિવન્દના, એ વિભૂતિના પુરુષાર્થ અને વિક્રમોની ગાથા રૂપ ઇતિહાસ, આ બધાંથી રચાતી સંસ્કૃતિ – એ તરફ લેખક ઝૂકતા જતા હતા, આથી ઇતિહાસ કે સંસ્કૃતિદર્શન, અથવા તો વિભૂતિઓનું ચરિત્રાલેખન અને નવલકથાલેખન – આવા બે વિકલ્પો એમની સામે હતા. નવલકથાકાર થવાનું એમણે સ્વીકાર્યું તેની પાછળ ગોવર્ધનરામના જેવી જ મનોવૃત્તિએ કામ કર્યું હશે.

આ નવલકથા તો ‘અનેક ખંડોમાં’ વિસ્તરવાની છે ‘(ખંડ’માં શ્લેષ વાંચીને ભૌગોલિક ખણ્ડો અને પુસ્તકના ખણ્ડો એવા બંને અર્થો લઈ શકાય છે). આ ભારતના માનવતીર્થે જુદી જુદી પ્રજાઓ હવે પછી લેખક ભેગી કરે એવી પૂરી શક્યતા છે. હર્સી તો સત્યકામ સાથે આવી જ ચૂકી છે. બીજું વિશ્વયુદ્ધ થવાની તૈયારીમાં છે અને સત્યકામ એનાથી દૂર રહી શકે નહીં. આથી એ ફરી યૂરપ જાય, આ વખતે કદાચ રોહિણી પણ સાથે

જાય. રેખાનું શું? રેખા અને અચ્યુતના સમ્બન્ધની શક્યતા ઊભી થઈ ચૂકી છે. કુસુમની જેમ આખરે એ પરણી જાય તો નવાઈ નહીં. આ ગાળા દરમિયાન ભારતમાં પણ ગાંધીની પડખે ઊભા રહેવાની જરૂર ઊભી થાય છે. સત્યકામ શું કરે છે તે જોઈએ. પણ એટલું નક્કી કે ઐતિહાસિક ઘટનાઓની આજુબાજુ થોડાંક પાત્રોને વસાવીને, બની ચૂકેલી ઘટનાઓને એ હાથ અડકાડીને કર્તૃત્વ અનુભવે એવો સન્તોષ ઊભો કરવાનું હવે લેખકને પરવડે એમ નથી. જમાનાની તાસીરને વધુ સમર્થ રીતે ઓળખવાની રહેશે, ઘટના અને પાત્રોના સમ્બન્ધની અટપટી કડી જોડતાં વધારે સૂક્ષ્મ કળાસૂઝને ખપમાં લેવાની રહેશે, યુદ્ધોત્તર સમયની કેટલીક સમર્થ નવલકથાઓ રચાઈ ચૂકી છે. તેને પણ લક્ષમાં રાખવી પડશે. સૌથી વિશેષ તો, પહેલા બે ખણ્ડમાં પોતાની વિશિષ્ટ મુદ્રા ઉપસાવી ન શકનાર કાળનું સ્વરૂપ ઉપસાવી આપવાનું રહેશે. લેખકની ભાવનાભક્તિ કળાસાધનામાં વિઘ્નરૂપ ન બને એવી આપણે આશા રાખીએ.

ક્ષિતિજ: એપ્રિલ, 1961

પૂર્વરાગ

'પૂર્વરાગ'[1] વાંચતાં સૌથી પહેલો પ્રશ્ન આ થાય છેઃ નવલકથાને શુદ્ધ સાહિત્યનું સ્વરૂપ લેખી શકાય? આ નવલકથાના લેખક આપણા સારા નવીન કવિઓ પૈકીના એક છે. એમની કવિતાઓમાં સાહિત્યેતર કશું પ્રવેશ પામતું નથી. પણ અહીં તો છાપાના અગ્રલેખો, હળવી કટાક્ષિકાઓ, નિબન્ધો, ભૂગોળ, આશ્રમવર્ણન – આવી ઘણી પચરંગી સામગ્રી ભેગી થઈ ગઈ છે. એ બધીનું મૂળ કથા સાથે, મૌલિક સર્જનમાં થવું ઘટે એવું, રસાયન સિદ્ધ થયું નથી. આનું દેખીતું કારણ એ છે કે એના લેખકે પોતે જે નિરૂપવા ચાહે છે તેની સાથેનું પોતાનું રસનિષ્પત્તિને અનિવાર્ય એટલું, અન્તર જાળવ્યું નથી. આ નવલકથા પ્રથમ પુરુષ એકવચનની નવલકથા છે, ને વિભક્તિઓમાં ત્રીજી ને છઠ્ઠીનું પ્રાબલ્ય વરતાય છે. અલબત્ત, એથી એમ કહેવાનો આશય નથી કે આ 'હું' તે રઘુવીર ચૌધરી છે. અહીં એ 'હું' તે ચન્દ્રહાસ જ છે એમ, લેખકને ન્યાય કરવા, (ને આપણે સાહિત્ય વાંચી રહ્યાં છીએ એ ધ્યાનમાં રાખીને) કબૂલ રાખવું જોઈએ. આપણે 'હું'ને ગમે તેટલો વિસ્તારીએ, પણ આખરે એની એક હદ હોય છે. આ પ્રકારની રચનાનું મોટું ભયસ્થાન એ છે કે એનો perspective સંકુચિત થઈ જાય છે; અન્ય પાત્રો અને એ પાત્રો સાથે સમ્બન્ધ ધરાવતી ઘટનાઓનાં પરિમાણ હ્રસ્વ થઈ જાય છે; આખી કથાસૃષ્ટિ આ 'હું'થી નિયન્ત્રિત થતી લાગે છે. પણ સૌથી મોટો ભય એ રહે છે આ 'હું' પોતે જ એક metaphysical abstraction બની રહે છે. આવું અનિવાર્યતયા બને જ એવું કહેવાનો આશય નથી. જગતની કેટલીક શ્રેષ્ઠ નવલકથાઓ પ્રથમ પુરુષ એકવચનમાં લખાયેલી છે. કહેવાનો આશય એટલો જ છે કે આવી રચનામાં કળાની માવજત કરવા માટે સર્જકને વધારે જાગરૂક રહેવું પડે છે.

લેખક પોતે આ વિશે સભાન નથી એમ આપણે નહિ કહીએ. વાચકોને એઓ પ્રારમ્ભમાં જ પૂછી લે છેઃ 'પોતામાંથી મુક્ત થઈને મારે આપની સંનિકટ વસવું છે. પણ અત્યારે આટલો બધો આત્મરત જોઈને મારી વિપરીત તો નહીં જાઓ ને?' આત્મરતિની અતિમાત્રા આક્રમક સ્વરૂપની નીવડે ને રસાસ્વાદમાં વિઘ્નરૂપ બની રહે એનો એમને ખ્યાલ તો છે જ. પણ 'જાનામ્યધર્મં ન ચ મે નિવૃત્તિ'વાળો ઘાટ થયો હોય એવું આપણને લાગ્યા વિના રહેતું નથી.

કથાનો નાયક આ જગતને વિશે, જગતની પોતાની સમજ વિશે, કે પોતા વિશે, અસન્દિગ્ધ બની શક્યો છે એવું નથી. એ જે કાંઈ કહે છે તે 'સાશંક સ્વરે' કહે છે. આથી જ તો સંવાદોમાં 'કદાચ', 'સમ્ભવ છે કે' જેવા શબ્દો ફરી ફરી દેખાય છે. પણ અહીં એક મુશ્કેલી આપણને નડે છે. ચન્દ્રહાસ સાશંક છે ખરો, સાથે એ કદાચ જૂનવાણી લાગે એવું પોતે જ કહે છે. પ્રત્યક્ષાનુભવની પ્રતીતિ જ એને માન્ય છે, 'તાર્કિક પ્રતીતિ નહીં ચાલે' એવું એ સ્પષ્ટ કહે છે. આમ છતાં, મોટે ભાગે એ તર્કના અંકોડા ગોઠવવાની જ પ્રવૃત્તિ કરતો હોય છે; કેટલીક વાર એ ગણતરીબાજ પણ લાગે છે. તૃપ્તિ અંગે એ વિલોચન જોડે 'તાર્કિક ચર્ચા 'નથી કરતો? સોનલ સાથેના સમ્બન્ધમાં પણ સોનલની સાથે આપણે પણ પૂરેપૂરું સમજી શકતા નથી કે એ શા માટે સોનલની ઉપેક્ષા કરે છે. ચન્દ્રહાસ સોનલના દર્પણના ચૂરેચૂરા કરવા માટે એની ઉપેક્ષા કરતો હોય એવું સૂચન છે; પણ આપણને તો ચન્દ્રહાસનું અભિમાન અથવા અહંકેન્દ્રીયતા વધુ બરડ લાગે છે. સોનલ વિશે વાત કરતાં એ ગોવિંદભાઈને કહેઃ 'સોનલના સ્વમાન વિશેના ખ્યાલો વિચિત્ર લાગે છે. મને લાગે છે કે માન

અને સ્નેહ સાથે સાથે ખીલી શકે નહીં. સ્વમાન ક્યારે અહંનું રૂપ ધારણ કરે તેની ખબર નહીં, અહં અને સ્નેહને વેર છે. સાંજે એણે કહ્યું કે એણે પોતાનું ભવિષ્ય મને અર્પણ કરી દીધું છે, પણ એની વાતમાં અભિમાનનો રણકો સંભળાતો હતો.' આમ લાગે તેને માટે જવાબદાર કોણ? જો ચન્દ્રહાસના મનમાં 'એક જાતની વૈચારિક નિષ્ક્રિયતાનું શૈથિલ્ય અને તમામ પ્રકારની આવેગશૂન્યતા' હોય, ને એ કેવળ પોતાના મનોજગતની નવી રચના જોવામાં જ પરોવાઈ રહેવા ઇચ્છતો હોય તો સોનલ શું કરે? ચન્દ્રહાસને મન શું ખરે જ પ્રેમ 'જીવનના લાંબા વાક્યમાં ક્યાંક વચ્ચે આવી જતા અલ્પવિરામ' જેવો છે? ચન્દ્રહાસ બહુવલ્લભ છે. બહુવલ્લભ હોવાનું એને સુખ પણ છે, અભિમાન પણ છે કદાચ. બહુવલ્લભો કરતા તેવું ગોત્રસ્ખલન પણ એ કરે છે. ભૂપેનને એ, અદેખાઈનો માર્યો, વધારે ઘેરા રંગે રંગીને જુએ છે. સોનલની જીવાદોરી એણે લંબાવી આપી છે. પ્રારમ્ભથી જ લેખકે ચન્દ્રહાસને સોનલના જીવનદાતા બનવાની સગવડ કરી આપી છે. બેભાન સોનલના 'કઠિન ઉરોજ'ના સ્પર્શે એ વિહ્વળ પણ બને છે (આપણી નવલકથાના નાયકો બેભાન નાયિકાઓના સ્પર્શથી વિહ્વળ બનતા આવ્યા છે. રઘુવીરે પણ 'અન્તરપટ' સુધી આવીને અટકેલી એ પરમ્પરા ટકાવી રાખી છે). સોનલનું જીવન પોતે બચાવ્યું એ પ્રસંગનું સોનલના જીવનમાં શું મહત્ત્વ છે તે પણ એ જાણવા ઉત્સુક છે. ચન્દ્રહાસને સોનલ કેવળ માણસ રૂપે નહીં, પણ પુરુષ રૂપે જોતી થઈ, એના વિના પોતાનું જીવન અપૂર્ણ લાગે એવી પરવશતાનો સોનલને અનુભવ થયો – એ જાણીને ચન્દ્રહાસ પ્રશ્ન કરે છેઃ 'પણ માની લે કે એ પ્રસંગે તને બચાવનાર કોક બીજું હોત તો પણ તારો અનુભવ તો સરખો જ હોત ને?' ડૂબતી ઉગાર્યા પછી જે બની ચૂક્યું તેને ધ્યાનમાં લેતાં ચન્દ્રહાસનો આ પ્રશ્ન અનુદાર ને નિષ્ઠુરતાભર્યો નથી લાગતો? સોનલના હૃદયભાવને એ કેવળ 'સદ્‌ભાવ' જેવી નિરુપદ્રવી સંજ્ઞાથી ઓળખાવી છૂટે છે! સોનલના તરફથી એના જીવનમાં પોતાની અનિવાર્યતા ને એ અંગેની સોનલની પરવશતાનો એકરાર સાંભળ્યા પછી જ એ 'તું'થી વાત કરવાનો અધિકાર સોનલને આપી શકે છે! ચન્દ્રહાસ કોઈક વાર 'સાંસારિક ડહાપણ છોડીને' જીવી લેવાની વાત કરે છે, 'વિચારોના અવગુંઠનમાં પ્રેમને છુપાવવો નહીં' એવી એ સોનલને શીખ પણ આપે છે, તો વળી બીજી વાર એ જ ચન્દ્રહાસ પ્રેમની 'બૌદ્ધિક પ્રતીતિ'નો આગ્રહ રાખીને સોનલની ઉપેક્ષા કરવા જેવું કરે છે. સોનલ એક વાર ચન્દ્રહાસને ટોણો મારતાં કહે છેઃ 'તમે સારા ઉપદેશક થઈ શકો તેમ છો.' એમાં સત્ય રહેલું લાગે છે. એક બાજુથી પોતે કશા અન્તિમ નિર્ણય પર આવી શક્યો નથી, એ પ્રક્રિયા હજી ચાલુ જ છે, એમ બતાવીને સાશંક રહેતો ચન્દ્રહાસ બીજી બાજુથી જોતાં કેટલી દૃઢ ને કેટલીક વાર તો જડ બની ચૂકેલી માન્યતાઓને વળગી રહ્યો હોય છે! આથી એની અનિશ્ચયાત્મિકાવૃત્તિ, એને અનુકૂળ આવે ત્યારે વાપરવા માટેનો, છદ્મવેશ માત્ર બની રહે છે. બીજાઓનાં વર્તન વિશે, ધોરણો વિશે સાશંક એવો આ માણસ, ન્યાય ચૂકવવા તૈયાર થઈ જાય છે.

તૃપ્તિ, ભૂપેન, અને ખુદ સોનલ પોતે પણ એની આ ન્યાય ચૂકવી દેવાની તુમાખીખોર વૃત્તિનો ભોગ બને છે. સાર્વભૌમ – absolute – મૂલ્યોને માટે એ આગ્રહ રાખે છે. પણ એ મૂલ્યોને સિદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવાની, આપણી આ પ્રકારની નવલકથાઓના અન્ય નાયકોની જેમ, એની તૈયારી નથી. નિખિલકાકા, ત્રિભુવનભાઈ અને એનો 'સંગમ'નો આશ્રમ – એમના તરફથી મળેલાં મૂલ્યો એણે સ્વીકારી લીધાં છે. સોનલ, એને જળમાંથી ઉગારી લેવાના પ્રસંગે, એ નિર્મોહી હતો એમ કહે છે ત્યારે એ કશો વિરોધ, પોતાની પ્રામાણિકતાને ખાતર પણ, કરતો નથી. પણ પાછળથી પોતે નિર્મોહી નથી એવી પ્રગલ્ભ જાહેરાત સોનલ આગળ કરે છે ખરો. એક બાજુથી પશુના જેવા આદિમ આવેગની ઉત્કટતાવાળો પ્રેમ એને ગમે છે ને સમશીતોષ્ણ પ્રેમીઓની એ ઠેકડી ઉડાવે છે તો બીજી બાજુથી પ્રેમ વિશેની 'બૌદ્ધિક પ્રતીતિ' થવાની એ રાહ જોતો બેસે છે. સહશય્યાભોગના છેલ્લા પ્રસંગમાં પોતાના આ બૌદ્ધિક પ્રતીતિ માટેના ઉધામાને ઘેનમાં નાખવા જ એણે ઊંઘની ગોળી નહિ લીધી હોય? એ પ્રસંગે સોનલ 'હું વાગ્દત્તા છું, ધર્મદત્તા નથી' એમ

કહીને એને વારે છે ત્યારે ‘શાકુન્તલ’ના દુષ્યન્તની અદાથી, આ પ્રસંગે એમ કરવું એ એના સ્વાર્થને અનુકૂળ છે માટે, અન્તઃકરણવૃત્તિને પ્રમાણ તરીકે સ્વીકારી લે છે. સામાજિક શિસ્તની સામે આન્તરપ્રતીતિને એ મૂકી દે છે. પછી ખોવાની-હારવાની મીમાંસા શરૂ થાય છે, સ્વચ્છ નિદ્રા પછી પ્રેમની સ્વચ્છ વ્યાખ્યા પણ એને જડે છે. હવે એ આ પ્રેમના સાર્વભૌમત્વ વિશે પ્રશ્ન પૂછશે ખરો? પ્રેમને કારણે એમનું અસ્તિત્વ ‘એકબીજા પર સદંતર નિર્ભર’ બનીને રહેશે એવી માન્યતાને કેવળ ભ્રાન્તિ ગણનારો ને પ્રેમ વિના સાથે જીવવાનું આશ્વાસન સોનલને આપનારો ચન્દ્રહાસ છેલ્લે એકાએક નિર્ભ્રાન્ત બની જાય છે ને ‘મને હવે ચર્ચામાં રસ નથી.’ એમ કહી દે છે તે શું કેવળ સહશય્યાભોગના ચમત્કારને કારણે એમ આપણે માનવું? સમાજ એટલે ચણાયેલી ઇંટ એમ માનનારો ચન્દ્રહાસ છૂટી ઇંટની સ્વતન્ત્રતાને સ્મરણીય લેખે છે, છતાં નિખિલકાકા કે ત્રિભુવનભાઈ જેવી વિભૂતિઓના આપ્ત વાક્યને પ્રમાણ માનીને સ્વીકારી લેવા જેટલો પોતાની સ્વતન્ત્રતાનો ભોગ આપવામાં એને બાધ નડતો નથી.

સંશયશીલ, આત્મપ્રવંચક, કૃતક આદર્શવાદી, પ્રામાણિકતા ને સતત ચાલ્યા કરતી આત્મશોધનાં ઓઠાં હેઠળ આક્રમક સ્વરૂપના ને તેથી જ બરડ એવાં અહંને તથા અસહિષ્ણુતાને ઢાંકતો, નાર્સિસસ ગ્રન્થિથી પીડાતો એવો, આ નાયક, કોઈને લાગે તો નવાઈ નહીં. લેખકને એવા જ પાત્રનું નિરૂપણ ઇષ્ટ હોત તો વાત જુદી હતી. પોતાને જે પ્રિય છે તે આપણી પાસે પણ મંજૂર રખાવવાનો ચન્દ્રહાસનો આગ્રહ છે. આભાસી તાર્કિકતાની વાત બહુ ગમ્ભીરપણે લક્ષમાં ‘(લક્ષ’ અને ‘લક્ષ્ય’ને લેખક એક ગણતા લાગે છે!) લેવા જેવી નથી. સોનલને માટેનું આકર્ષણ, એના પર પોતાના વિશિષ્ટ અધિકારનું સ્થાપન, સોનલને ભોગે થોડી પરપીડન વૃત્તિનો લેવાતો આનન્દ, અહંને ખરજવાની જેમ ખણવાથી થતી તુષ્ટિ – આ બધું લેખકને ઇષ્ટ હતું તેથી જુદા જ પ્રકારનું ચિત્ર આપણી આગળ આંકી દે છે. સોનલ ચન્દ્રહાસને ગમે છે માટે આ કથાસૃષ્ટિનો ખલનાયક જેવો ‘(ખલનાયક જેવો’ એટલા માટે કે સાચા ખલનાયકનું કાઠું આપણા લેખક સરજી શકે એમ છે નહીં. જે ચન્દ્રહાસના સ્વાર્થની કે એને અભિમત એવી ભાવનાની આડે આવ્યા તે ખલનાયક) ભૂપેન, આચાર્યશ્રી – ભૂપેન પણ સોનલના થોડા શા પરિચયથી જીવનની દિશા બદલી નાખે છે. ‘ભૂપેનમાં ઇયાગોની શક્તિ છે’ એમ ચન્દ્રહાસ કહે છે ખરો, પણ એ શક્તિઓ જો લેખકે પ્રગટ કરવાનું માથે લીધું હોત (માથે લેવું ન પડે એ માટે તો એને અમેરિકા રવાના કરી દીધો છે!) તો ચન્દ્રહાસ ઓથેલો બન્યો હોત કે હેમ્લેટ બન્યો હોત તેની ચિન્તા કરવી વ્યર્થ છે, કારણ કે ચન્દ્રહાસ જે ધરતીમાંથી ઊગ્યો છે તે ધરતીમાંથી ચન્દ્રહાસ જ ઊગે એમ છે. ‘સંગમ’ના ડોશીમા, ગોવિંદભાઈ, ત્રિભુવનભાઈ, વિલોચન, સુનીતા, નિખિલકાકા – બધાંનાં જ પ્રમાણપત્રો સોનલ માટે ચન્દ્રહાસે મેળવી આપ્યા છે. ઉદ્દણ્ડ ને અલગારી, નાસ્તિક પશુ જેવો મનસૂરી પણ ‘મેં કેમ આજ સુધી એવી સુંદર યુવતી ન જોઈ? તમારે જીવનમાં એથી વધારે શું જોઈએ? પરિચય આપતી વખતે હું કોઈને પ્રણામ કરતો નથી. મારાથી એને પ્રણામ થઈ ગયા.’ એમ કહીને સોનલને કેવી મોટી અંજલિ આપે છે! પ્રેમ જેવા શબ્દને દેશવટો દેનારો ‘સોનલ હોય તો પ્રેમ પણ હોઈ શકે, પૂજા પણ થઈ શકે.’ એમ કહીને ચન્દ્રહાસ કેવો તો બડભાગી છે તેનો ખ્યાલ આપી દે છે. આ શુભેચ્છા ફળે છે ને અન્તે જેને ચન્દ્રહાસ દર્પશીલ ગણતો હતો તે સોનલ વાર્તાને અન્તે મુનશીની કોઈ જાજરમાન નાયિકાની ઢબે ચન્દ્રહાસને ઝૂકીને પ્રણામ કરે છે ને શરદ્ની ભાવુક સ્ત્રીની જેમ ચરણરજ પણ લે છે. મનસૂરીથી સોનલને પ્રણામ કરી દેવાયા ને સોનલથી ચન્દ્રહાસને ‘નમાઈ જવાયું’ – આ ચઢતીઊતરતી ભાંજણીનો ક્રમ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે એવો છે.

પાત્રપ્રધાન અને તેમાંય તે એક પાત્રપ્રધાન નવલકથાની ક્ષતિઓ ટાળવા જેટલી લેખકની કળાસૂઝ ખીલી હોય એમ લાગતું નથી. અનેક વિરોધી બળોનું સન્તુલન પાત્રને જે density આપે તે ચન્દ્રહાસના પાત્રને

પ્રાપ્ત થઈ નથી. એનો વિરોધ તુલ્યબળ પાત્રો જોડે નથી. જે પાત્રો જોડે વિરોધ છે તે પાત્રોમાં તુલ્યબળ હોવાની શક્યતા નથી એમ નહીં, પણ એ શક્યતાઓને વિકસાવવાની લેખકની દાનત નથી. એમાં જ એમની અશક્તિનો એકરાર છતો થઈ જાય છે. ભાવનાનાં આલમ્બનરૂપ પાત્રો સૌથી નબળાં છે. સોપાન કે દર્શકની સૃષ્ટિમાંથી એઓ અહીં ચાલી આવ્યાં હોય એવું લાગે છે. તૃપ્તિ માટે ચન્દ્રહાસને આસક્તિ છે, જીવનભર એને યાદ કરવાનો એનો સંકલ્પ પણ છે, સોનલ જેવી નારી આગળ પણ ગોત્રસ્ખલન થઈ જતાં તૃપ્તિનું નામ એનાથી બોલાઈ જાય છે. પણ એ સમ્બન્ધ નવલકથાના પ્રારમ્ભના અધ્યાયમાં જ સમેટી લેવાયો છે ને તે પણ તૃપ્તિને બહુ સ્થૂળ રીતે નીચી પાડીને. પછી ગમે તેવી પાપી સ્ત્રી નિર્દોષ બાળકને જન્મ આપી શકે છે એ ભગવાનની લીલા માત્ર ચન્દ્રહાસ સાથે આપણે જોવાની રહે છે. તૃપ્તિના ‘પતન’ની જવાબદારી થોડે ઘણે અંશે ચન્દ્રહાસની નથી? એ વિરશ્રી ચન્દ્રહાસ સાથેની વિલોચનની ચર્ચા નિરાશાજનક છે, જે ઘટનાથી મૂર્ત થવું જોઈએ તે પૂર્વપક્ષ ઉત્તરપક્ષ રૂપે રજૂ થાય છે. આ પદ્ધતિને કારણે જે નાટ્યતત્ત્વની શક્યતા હતી તે લેખકે વણસી જવા દીધી છે. આવી ચર્ચાઓથી સોનલની જેમ આપણે પણ કંટાળીએ છીએ. કૌતુકરાગી પ્રેમ અને અભીષ્ટ ભાવનાઓનું કૌતુકરાગી નિરૂપણ – આટલામાં લેખકની દોડ પૂરી થઈ જતી હોય એવું લાગે છે. સોનલ જે દુ:ખને કારણે આત્મહત્યા કરવા પ્રેરાઈ તેનો impact પછીથી એના વ્યક્તિત્વ પર દેખાતો નથી. આથી આત્મહત્યા જેવો ભારે પ્રસંગ તકલાદી બની રહે એવી અસંગતિ ઊભી થઈ છે. આપણા નવલકથાકારો ભારે વજનની ઘટનાઓ સહેજસહેજમાં લાવી દે છે, પણ એનાં તુલ્યગુણ રૂપ પરિમાણો ઉપજાવી શકતા નથી. આ વિવેક કેળવાયા વિના નિરૂપણમાં સૂક્ષ્મતા આવી શકે નહિ. ‘પૂર્વરાગ’માં આ સૂક્ષ્મતાનો અભાવ જ સૌથી વધુ સાચા સહૃદયને ખટકે છે.

વિલોચનનું પાત્ર જો સારી માવજત પામ્યું હોત તો ચન્દ્રહાસની પડછે એક સારું પૂરક પાત્ર નીવડ્યું હોત. પણ અહંકેન્દ્રીય પાત્રનું ચક્રવર્તીપણું અબાધ રાખવા જતાં એવું કશું બની શકતું નથી. રાષ્ટ્રભાવનાને પાનો ચઢાવવો, ચીનાઓ સામે ઝેર ઓકવું, સમસામયિકતાનું તત્ત્વ જાળવી લેવું – આટલા ખાતર એ પાત્રનો સસ્તો ભોગ આપી દીધો છે. નહીં તો એ પાત્રમાં શક્યતા તો હતી જ. નેફાની હરોળ પર, અમદાવાદ બેઠાબેઠા, પહોંચી જવાનું પરાક્રમ લેખક કરી શક્યા છે ને વિલોચન સેલાઘાટથી જે રીતે પાછો ફર્યો તે કોઈ ચિત્રપટમાં મઢી લેવાય તો? આપણા સૈનિકોનાં વીર મૃત્યુ આવી રોમાંચક સામગ્રી પૂરી પાડે છે!

નવલકથા ‘બહુજનસુખાય’ હોવી જોઈએ એવું પણ કદાચ લેખકને અભિમત હશે. નહીં તો સોનલ સાથેના અબોલાનો ગાળો પૂરવા ડો. ફૅંકુ, કાપડિયા, મણિલાલની જમાત શા માટે એકઠી કરે? એક બાજુ નેફાનો મોરચો, બીજી બાજુ આ જમાત – લેખક એક સાથે કેટલા ધ્રુવ સુધી પહોંચી શકે છે! લેખકનો વ્યંગ સ્થૂળ સ્વરૂપનો છે, વળી આ કથાસૃષ્ટિમાં એવી કશી અનિવાર્યતા સિદ્ધ કરવાની જરૂર લાગી જ નથી. નિખિલકાકા કવિ છે, પ્રખર કવિ છે એમ ચન્દ્રહાસ કહે છે. પણ એમનું કવિ તરીકેનું વ્યક્તિત્વ આપણી આગળ પ્રકટ થતું નથી. વિદ્યાપીઠના ગંદા રાજકારણની રમતનો ભોગ બનેલા એક સ્વમાની અધ્યાપક લેખે જ આપણે એમને જોઈએ. સમકાલીન પ્રસંગોનો દાબ એમાં વર્તાય છે. લેખક વ્યક્તિગત આક્રોશ કે અભિનિવેશને ઢાંકે એટલી માત્રામાં કળા પ્રકટાવી શક્યા નથી. ‘સંગમ’ એ આ સૃષ્ટિનું ‘યુટોપિયા’ છે. હવે કદાચ આવાં કલ્યાણગ્રામ દરેક નવલમાં વસ્યે જ જવાનાં! એ નિમિત્તે થોડી ‘કવિતા’ છલકાય છે, ચન્દ્રહાસને માટે તો ‘સંગમ’ નોળવેલ છે. અમદાવાદનું ઝેર એ ત્યાં ઉતારે છે. ‘સંગમ’ ગામડામાં ને શહેરમાં ‘વિપ્રયોગ’! ધૂમકેતુના જમાનાનો આ ગ્રામપ્રેમ લેખકને પણ ‘ગોવિન્દનું ખેતર’ ફરી અવતારવા પ્રેરે છે! અમદાવાદ ને અમદાવાદી માટે એમને ઉગ્ર ઘૃણા છે. ને તે વ્યંગોક્તિઓમાં પ્રકટ થાય છે. નિર્દંશ ને ઉચ્ચ કોટિના હાસ્યમાં અપેક્ષિત સૂક્ષ્મતા કે મેધાને સ્થાને sardonic smile ને ચબરાકિયાવેડા મોટા ભાગે દેખાય

છે.

સુનીતાને આ કથાસૃષ્ટિની ઉપેક્ષિતા લેખીશું? શરૂઆતમાં, એ ધનિક હોવાને કારણે, ચન્દ્રહાસના વ્યંગનો ભોગ બને છે. ચન્દ્રહાસનાં ગીત પર ને તેથી ચન્દ્રહાસ પર એ મુગ્ધ છે. ચન્દ્રહાસના હિતાર્થે યોજાયેલા નારીયજ્ઞનું એ પણ એક હવિ છે. પછીથી ચન્દ્રહાસ અને સોનલ વચ્ચેના અબોલા દરમિયાન એ સોનલની આશ્રયદાતા તરીકે ખપમાં આવે છે. કાદમ્બરીની તામ્બુલકરંડકવાહિનીની જેમ એ ચન્દ્રહાસને સોનલના પ્રિયતમ તરીકે જોઈ સ્વીકારીને હર્ષ પામી શકી હશે? ન જાને! પાત્રરચનામાં એવું ઊંડાણ, સંઘર્ષને માટેની સૂક્ષ્મ ભૂમિકા અહીં આપણને પ્રાપ્ત થતાં નથી. આથી આ નવલકથામાં રમણલાલ દેસાઈની જેમ સમકાલીન ઘટનાઓની તવારીખ આપવી, દર્શક કે સોપાનની જેમ વિભૂતિઓનું દર્શન કરાવવું, ગોવર્ધનરામને અને ગાંધીને અનુસરી ‘સંગમ’ની સ્થાપના કરવી તે પ્રેમ તો ખરો જ, પણ બને તેટલો શિષ્ટ, સમાજભીરુ (ને છતાં પશુની હિંસ્રતાના આવેશમય ઉદ્‌ગારો તાર્કિક પ્રતીતિ જોડે ભેળવવા) ને મંગલપરિણામકારી રાખવો – એવી કંઈક નેમ લેખકની હોય એવું લાગે છે. નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપની કોઈ નવી શક્યતાની શોધે એમને આ લખવા પ્રેર્યા હોય એવું લાગતું નથી.

આ કથામાં લેખકનો જ કાકુ સર્વત્ર સંભળાય છે, આથી એક પ્રકારની એકવિધતાનો ભાષામાં અનુભવ થાય છે. રઘુવીરનું ગદ્ય જાયકેદાર તો છે જ, એમના આગવા વ્યક્તિત્વની મુદ્રા એમાં ઊપસી આવે છે. પણ કળામાં – ને નવલકથા જેવી વસ્તુલક્ષી કળામાં વ્યક્તિત્વનું ઉચિત માત્રામાં તિરોધાન થવું ઘટે. સંસ્કૃત કેટલીક વાર ભદ્રંભદ્રીય લાગે એ હદનું વપરાયું છે. વ્યંગમાં એમની ભાષા ખીલે છે, લેખકના કવિપણાનો પણ એને લાભ મળ્યો છે. આથી નવલકથા શિક્ષિતોને સુખપાઠ્ય બની રહી છે.

1. - લેખક તથા પ્રકાશકઃ રઘુવીર ચૌધરી, અમદાવાદ 14,: મૂલ્ય સાત રૂપિયા, પૃ. 278, 1964 ↵

વિભાગઃ ત્રણ

'ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'ની અર્વાચીનતા

૧

એક દાયકા પછી ફરી 'ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ' હાથમાં લીધું ત્યારે, કોણ જાણે શાથી, Jules Laforgueની કાવ્યસૃષ્ટિની આબોહવા યાદ આવી ગઈ. એમાં રહેલી 'cosmic miserere' અને દોસ્તોએવ્સ્કીની પિટર્સબર્ગની દુનિયામાં ખદબદતા દુખિયા જીવની યાતના વચ્ચે કશુંક સામ્ય રહેલું છે. આ યાતના તે દારિદ્ર્ય, સંજોગોની પ્રતિકૂળતા, અમાનુષી વ્યવહાર, બાળકોનાં અપમૃત્યુ, નાની બાળાઓ પર બળાત્કાર ગુજારનાર વિષયી કીડાઓ – આ બધાંને કારણે ઉદ્ભવતી યાતના નથી. એનાં મૂળ ઘણાં ઊંડાં છે. ઝારે પિટર્સબર્ગ કાદવિયા જમીનને પુરાવીને એના પર વસાવેલું. એ રીતે નગર વસાવવામાં ઘણાનો ભોગ લીધેલો. એ બધા ખપી ગયેલા જીવોની આહ પિટર્સબર્ગની હવામાં ભેજરૂપે જાણે રહી ગઈ છે. એના બાફમાં આખું શહેર જાણે તરી ઊઠે છે ને બીજી જ પળે એ કદાચ સમૂળું ભૂંસાઈ તો નહિ જાય ને એવી ભીતિ મનમાં ઊપજે છે. આ ભેજનું આવરણ એ નગરમાં વસતા દરેક જીવને એકબીજાથી છૂટા પાડીને કશીક અપાર્થિવ એકલતામાં પૂરી દે છે. લોકોના ચહેરા પર રોગિષ્ઠતા સૂચવતી પીળાશ છે; બધા જાણે કશાક દુ:સ્વપ્નના ઓથાર નીચે કણસતા એકલા એકલા પોતાના મનમાં કશુંક લવ્યા કરતા હોય છે. આ નવલકથાનાં પાત્રો – રાસ્કોલનિકોવ, સ્વીદ્રિગેય્લોવ, સોન્યા, માર્મેલાદોવ – ને આ સિવાય બીજી કોઈ આબોહવામાં તમે ભાગ્યે જ કલ્પી શકો. અહીં રાસ્કોલનિકોવ રસ્તે એકલો એકલો બડબડતો ચાલે છે, માર્મેલાદોવ દારૂના પીઠામાં બેસીને પોતાનાં દુ:ખ સંસારની યાતનાઓને લિજ્જતથી વર્ણવતો હોય છે, મરણોન્મુખ કેટેરિના પોતાનાં રાંક બાળકો સાથે રસ્તા વચ્ચે નાચતી ગાતી ફરે છે; સોન્યા પોતાનું શરીર વેચીને કુટુમ્બની અન્નપૂર્ણા બની રહે છે. રસ્તા પરથી બબડતા બબડતા પસાર થતા રાસ્કોલનિકોવને જોઈને સ્વીદ્રિગેય્લોવ પોતાના મનમાં બબડે છે: 'This is a town of crazy people......There are few places where there are so many gloomy, queer influences on the soul of man as in Petersburg.' એની ગંદકી, એમાંથી ઊઠતી બાફ, ઉત્તાપ – આ બધું ભેગું મળીને રાસ્કોલનિકોવના મનમાં પોતાનો પ્રભાવ વિસ્તારે છે. એનો ભેજભર્યો અન્ધકાર, એની ઉબાઈ ઊઠેલી હવા, એનું ધુમ્મસ, ચારે બાજુની કદર્યતા – આ બધાંની પડછે રાસ્કોલનિકોવની નેપોલિયન સમા અતિમાનવ થવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા રોગિષ્ઠ રૂપે વિફરી ઊઠે છે. Laforgue પૃથ્વીની સ્મશાનયાત્રામાં ગીત ગાનારો કવિ છે. George Lucka'cs દોસ્તોએવ્સ્કીને 'the first and greatest poet of the modern capitalist metropolis' કહીને ઓળખાવે છે. આવી સૃષ્ટિમાં, આવી આબોહવામાં જ માનવ વિદ્રોહી બને, સીમાઓ ઉલ્લંઘે છે. શહેરોના જીવનમાં રહેલી યાન્ત્રિકતા, મનુષ્યના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વને નગણ્ય બનાવી દેનારી એકવિધતા, સામૂહિક એકલતા – આ બધાંની સામે Laforgue બોલી ઊઠેલો:

'Go, sterile repetitions ! Life is real and criminal !' દોસ્તોએવ્સ્કીની સૃષ્ટિની આબોહવામાં 'real' અને 'criminal'નો કેવો અન્વય સ્થપાયો છે!

1866માં આપણી પ્રથમ નવલકથા ‘કરણ ઘેલો’ પ્રસિદ્ધ થયેલી. એ જ વર્ષમાં ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ પણ પ્રસિદ્ધ થયેલી. આજે, લગભગ સો વર્ષ પછી પણ, દોસ્તોએવ્સ્કીની રચેલી સૃષ્ટિ આપણને એવી ને એવી સાચી લાગે છે – કદાચ આપણા જમાનામાં એનું સત્ય વધુ સૂચક રીતે આપણને સમજાતું થયું છે. એનો પ્રભાવ હવે આપણને વધુ સ્પષ્ટતાથી વરતાવા લાગ્યો છે. પિટર્સબર્ગની એ સૃષ્ટિ અને આપણા મનની આબોહવા વચ્ચેનું સામ્ય હવે આપણને પ્રતીત થવા લાગ્યું છે. ગોગોલના જમાનાની ઝારશાહીએ પોતાની આપખુદીને કારણે પ્રજાના આત્માને કચડી નાંખ્યો હતો. એથી જુદા પ્રકારની આપખુદી આજે માનવમાત્રને રૂંધી રહી છે. ગોગોલે એક સંવેદનશીલ સર્જક લેખે આ પરિસ્થિતિની વિષમતા ઉત્કટતાથી અનુભવીને એને વાચા આપી. એની એ કૃતિનું નામ સૂચક છેઃ ‘ધ ડાયરી ઓવ અ મૅડ મૅન!’ આ પાગલ તે ઝાર હતો કે ઝારનો અદનો પ્રજાજન? તે જમાનામાં આવો પ્રશ્ન શક્ય હતો. આજે રાજા અને પ્રજાની અભિન્નતા લાવવાને આપણે મથીએ છીએ ત્યારે માનવની દુર્દશાની જવાબદારી દરેક માનવને શિરે છે. આ પરિસ્થિતિમાં જે અગતિકતા રહેલી છે તેમાંથી છૂટવાનો કોઈ ઉપાય છે ખરો? તર્જેનેવે ‘જર્નલ ઓવ અ સુપરફ્લ્યુઅસ મૅન’ લખ્યું. ટોલ્સ્ટોયની વાર્તા ‘ડેથ ઓવ ઇવાન ઇલિચ’ પણ આ જ પંક્તિની છે. એ વાર્તામાંનો ઇવાન આમ તો નર્યો સ્વાર્થી છે. એ પોતાને કેન્દ્રમાં રાખીને બધું જુએ છે. સ્વાર્થીમાં અનિવાર્યતયા હોય છે તેવી બધી અસંગતિ એનામાં છે. એનામાં એક જ પ્રકારની સંગતિ આપણને દેખાય છે અને તે યાતના સામે ટકી રહેવાની એની અડગતાની.

આ શ્રેણીમાં જ દોસ્તોએવ્સ્કીનો ભોંયતળિયે વસનારો જીવ પણ ઉમેરાયો. 1864માં પ્રસિદ્ધ થયેલી આ કૃતિએ જ ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ને માટેની ભૂમિકા રચી આપી. પાત્ર પોતે જ પ્રતીકમય બની રહ્યું. માનવી પોતે સર્જેલાં સાધનોના ખડકલા નીચે કચડાઈ ગયો. એણે ઉપજાવેલાં શસ્ત્રો, એણે એકઠી કરેલી માહિતી, એણે વ્યવસ્થા ખાતર યોજેલાં માપ – આ બધાંમાં એ અટવાઈ ગયો. ભયનો માર્યો એ દર શોધવા લાગ્યો. એનું એકલવાયાપણું એને આજ સુધીમાં કદી ન અનુભવેલા એવા ભયનું કારણ બની રહ્યું. મનુષ્ય બનીને રહેવાનો એને થાક લાગવા માંડ્યો એટલું જ નહીં, પોતાની પોતાના હાથે થયેલી અવદશાની એને નામોશી પણ લાગવા માંડી. લોહીમાંસની નક્કરતાનો ભાર એને અસહ્ય લાગવા માંડ્યો. માનવ હોવામાં એનું ગૌરવ હ્રસ્વ થતું લાગ્યું. આથી એ જન્તુ થઈને દરમાં ભરાઈ જવાનું ઝંખવા લાગ્યો.

આમ તો જન્તુ થવાની ઝંખનાનાં મૂળ બાલ્ઝાકમાં પણ દેખાશે. જ્ઞાનનું ફળ ચાખ્યા પછી આદમનું પતન થતાંની સાથે દરેક આદમીનું પણ સ્ખલન થયું. એ નીચે ને નીચે ઊતરતો ગયો ને આખરે સંતાઈ જવાને દર શોધવા લાગ્યો. આ એકલવાયાપણામાં એને માટે એક જ સાહસ શક્ય હતું – આત્મનિરીક્ષણનું. એ મરણિયો બનીને પોતાની આકરી તપાસ કરવા માંડ્યો. એમ કરતાં જે સત્ય હાથ લાગે તેને નિર્ભીક બનીને આવકારી શકાય કે કેમ એ પ્રશ્ન એને મૂંઝવવા લાગ્યો. ઉગ્ર બનેલી આ આત્મસંવિત્તિ વિષાદને નોતરી લાવી. દોસ્તોએવ્સ્કી જેને ‘દુખિયારી ઓગણીસમી સદી’ કહે છે તેનો રોગ જ આ વિષાદ છે. આ રોગ જ માણસનું પશુ પર સરસાઈ ભોગવવાનું કારણ છે એમ ક્યિર્કેગાર્દે પણ ક્યાં નહોતું કહ્યું? આ વિષાદથી અન્તર્મુખતા આવે, એ ગુપ્તવાસ કરે; પણ આખરે પોતાના એ છદ્મવેશને ફગાવી દઈને એ બહાર આવે, મહાન કાર્યોની જંજાળ ઊભી કરીને એ મનોવિનોદ કરવા મથે, ને આ બધા અજંપાને પરિણામે આખરે એ પોતાના વિષાદને જ વધુ સ્પષ્ટ રીતે પોતાની આગળ પ્રકટ કરી શકે, ને ત્યારે એને સમજાય કે એના અજંપાનો ઘોંઘાટ એ તો આ વિષાદને ભૂલવા માટેની તદબીર માત્ર હતી!

રાસ્કોલનિકોવ આમ ભોંયતળિયેના આદમીના જ ગોત્રનો છે એ સ્પષ્ટ થાય છે. પિટર્સબર્ગ તે ભોંયતળિયાનો આદમી જેને શોધે તે દર જ છે. નેપોલિયનની જેમ, પૃથક્જનની મર્યાદાને ઉલ્લંઘીને, અતિમાનવ થવાની એની મહત્ત્વાકાંક્ષા તે પણ ઊંડે ઊંડે રહેલા પેલા વિષાદને ઘડીભર ભૂલવાને માટેની તદબીર જ છે. આગલી નવલકથામાં દોસ્તોએવ્સ્કીએ એક જ કણ્ઠે માનવચેતનાની સંકુલ અરાજકતાને વાચા આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. આ નવલકથામાં એક જ પાત્રમાં અનેક પરસ્પરવિરોધી અંશોના આન્તરદ્વન્દ્વને મૂકવા છતાં એ સંઘર્ષથી વ્યક્તિત્વને છિન્નભિન્ન થવા દીધા વિના એની એકતા જાળવી રાખવાનો અસાધારણ પ્રયત્ન એણે કર્યો છે ને એ રીતે મનુષ્યમાત્રમાં રહેલી પોતાની જાતને પ્રમાણિત કરવાની અનિવાર્યતા ને એમ કરવામાં જ પોતાને શતધા છિન્નભિન્ન કરી નાંખે એવી ભોગવવી પડતી યાતના – આનું ભારે સામર્થ્યથી નિરૂપણ કર્યું છે. રાસ્કોલનિકોવ સિવાયનાં બીજાં પાત્રો કોઈ ને કોઈ રીતે રાસ્કોલનિકોવના જ અંશ રૂપ છે એવું આપણને લાગે છે; ને આખરે રાસ્કોલનિકોવ અને આપણે અભિન્ન જ છીએ એવી આપણને પ્રતીતિ થાય છે. આ સિદ્ધ કરવામાં દોસ્તોએવ્સ્કીની કળાનો વિજય રહેલો છે.

૩

આગળ કહ્યું તેમ ભયાનકની નિષ્પત્તિ કરી આપનારી વાર્તાઓ ગોગોલ, હોફ્મૅન, પો વગેરેએ દોસ્તોએવ્સ્કી પર પ્રભાવ પાડ્યો છે એ પણ સાચું. જેને romans noir કહીને ઓળખાવવામાં આવતી તે પ્રકારની નવલકથામાં આ ભયાનકની નિષ્પત્તિને માટેની સામગ્રી પણ લગભગ નક્કી થઈ ચૂકી હતીઃ પરપીડન, અમાનુષી અત્યાચાર, વિકૃત મનોદશા, અપ્રાકૃતિક અપરાધ, અવૈધ જાતીય સમ્બન્ધ, અપહરણ, બળાત્કાર, મેલી વિદ્યા, ભોંયરાં – આ બધું એમાં ઉપયોગમાં લેવાતું. આમાંનું ઘણું બધું ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’માં દેખાશે, પણ દોસ્તોએવ્સ્કીએ એ દ્વારા જે ભયાનક નિષ્પન્ન કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તે સાવ જુદા જ સ્વરૂપનો છે. આથી આ સામગ્રીના વિનિયોગની એની પદ્ધતિ પણ આગવી જ છે. આ ભયાનકનું પરિમાણ એણે બદલી નાંખ્યું. એણે જે માનવીય પરિસ્થિતિ જોઈ તેમાં મનુષ્યે ઉપજાવેલી સંસ્કૃતિનાં ઉપકરણો અને માનવી પોતે – આ બે વચ્ચેનું વ્યસ્ત પરિમાણ જ ભયાનકની અનુભૂતિનું મુખ્ય કારણ બની રહ્યું હતું એમ એને લાગ્યું. આ ભયાનકને અને એમાં અનિવાર્યતયા રહેલા કરુણને નિરૂપવા માટે સંઘર્ષાત્મક નાટ્યરીતિ જ એને અનુકૂળ આવે એમ હતી. પણ શૅક્સપિયરને જે સુલભ હતું તે એને સુલભ નહોતું. જૂના ઇતિહાસમાંની કોઈ ઘટનાને નિરૂપીને એ દ્વારા વર્તમાનને વ્યંજિત કરવાની પદ્ધતિ એના જમાનાની સંકુલતાને પૂરેપૂરી આવરી લઈ શકે કે કેમ એ વિશે એને શંકા હતી. આથી એના જમાનાના પ્રચલિત સાહિત્યસ્વરૂપને જ ખપમાં લઈને એને પોતાના વિશિષ્ટ પ્રયોજનાર્થે ચકાસી જોવાનું એણે સ્વીકાર્યું. આમ કરવા જતાં શુદ્ધ કરુણાન્ત કૃતિને સ્થાને એની બે નવલકથા ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ અને ‘બ્રધર્સ કારામાઝોવ’માં સુખદ અન્તની વ્યવસ્થા એણે કરી. એથી કળાનો ભોગ આપવો પડ્યો. પણ ‘ધ ઇડિયટ’ અને ‘ધ પઝેઝડ’માં આ મર્યાદાને એ ગાંઠ્યો નથી. મેલોડ્રામાનું સ્વરૂપ આમ તો કરુણનું ગૌરવ જાળવે એવું હોતું નથી. ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’માં રાસ્કોલનિકોવ ખૂન જેવું અરેરાટી ઉપજાવે એવું કામ કરવામાં રોકાયો હોય છે ત્યારેય એ પરિસ્થિતિની હાસ્યાસ્પદ બાજુને જોઈ લેવાનું ચૂકતો નથી.

સનસનાટીભર્યા પ્રસંગોથી રૂવાંડાં ઊભાં કરી દેનારી જાસૂસી ને ભેદભરમની વાર્તાઓમાં ખપમાં લેવાતી તદબીરોનો દોસ્તોએવ્સ્કીએ ઉપયોગ કર્યો, પણ સાવ જુદું પરિણામ લાવવાને માટે. એ જે ભયાનકને

નિષ્પન્ન કરવા ઇચ્છે છે તેનો સંકેત જુદો છે. ભોંયતળિયે વસનારો આદમી દુનિયાના ડાહ્યા, ઠાવકા પંડિતો અને ફિલસૂફોને કહે છેઃ ‘તમે જેને ડરના માર્યા અરધુંપરધું પણ જોઈ શક્યા નથી તેને મેં છેક છેડે સુધી જઈને જોયું છે.’ છેક છેડે સુધી જઈને જોવાનું જોખમ રાસ્કોલનિકોવ પણ ખેડે છે. એ શું જોવા ઇચ્છે છે? અહમ્‌ને ઓળખવાની પ્રવૃત્તિને અહંકાર કહીને ભાંડી શકાશે ખરી? ઘણા વિવેચકોએ રાસ્કોલનિકોવને અહંકારી કહ્યો છે એ કદાચ વાજબી નથી. જે પોતાને નિઃશેષ હોડમાં મૂકી દેવા તૈયાર થયો હોય, ને તેય આ દુનિયાનાં સુખશાતા મેળવવાને નહીં, તેને અહંકારી કહીશું? જે અહંકારમાં સ્વાર્થ ભળ્યો હોય છે તે જુગુપ્સાની સામગ્રી બની રહે છે પણ રાસ્કોલનિકોવનો અહંકાર તો સમસ્ત માનવ વતીનો અહંકાર છે. એ જે કાર્ય કરે છે તેનું સ્થૂળ ઘટના લેખેનું વજન અહીં મહત્ત્વનું રહેતું નથી; કારણ કે સામાન્યતઃ એવાં કાર્યો જે પરિણામની અપેક્ષાએ કરવામાં આવતાં હોય છે તેવાં કોઈ પરિણામની એને સ્પૃહા નથી. એ તો એ કાર્યને નિમિત્તે પોતાની ચેતનાને ચકાસી જોવા જ મથતો હોય છે. એને માટે એ ગમે તેટલી ઊંડી ને અંધારી ગર્તામાં ઝંપલાવવા તૈયાર છે. એની પોતાના પ્રત્યેની આ નિર્મમતા એને અહંકારની સંકુચિતતામાંથી બચાવી લે છે. યન્ત્રયુગમાં માનવી પોતે ઉપજાવેલાં સાધનોના હાથમાં સાધન રૂપ બની જવાની દશાને પહોંચ્યો. એનાં માનવ્યને માટે આ કટોકટીની ક્ષણ હતી. જો એ ક્ષણે એ પોતાની માનવી તરીકેની સ્વતન્ત્રતાની ઘોષણા નહીં કરે તો એનું સાવ નિકન્દન નીકળી જાય. વ્યક્તિને ભૂંસી નાંખતા સમૂહોમાં નગણ્ય બનીને જીવતો, વસતિપત્રકના ખાનામાંના એક આંકડા રૂપે અવશિષ્ટ રહેતો માનવી તે માનવી નથી. આથી જે પોતાને માટે વિઘાતક હોય તે આચરીને પણ એમ કરવાની પોતાની અબાધિત સ્વતન્ત્રતા સ્થાપવાને મરણિયો બનીને ઝૂઝે છે. એના આ પ્રયત્નને અમુક વિશિષ્ટ સામાજિક સન્દર્ભ કે અમુક તત્કાલીન સમસ્યાઓ જોડે સમ્બન્ધ નથી. એવી કશી તાત્કાલિકતાની સીમામાં રહીને એ સ્વતન્ત્રતા સિદ્ધ કરવા મથતો નથી. ઇષ્ટ અને અનિષ્ટના દ્વન્દ્વથી પર રહીને એ ઝૂઝે છે. એનો આ પ્રયત્ન, એમાં રહેલી અસાધારણતા એને બીજા બધાથી નોખો પાડે છે. એના નસીબમાં અલગારી બનવાનું લખાયું છે. આથી એ કશો મોભ્ભો પામવાની ચડસાચડસીમાં પડતો નથી. એનો આ સંઘર્ષ એના ચિત્તના નેપથ્યમાં ચાલ્યા કરતો હોય છે. એ એને ઘડીભર જંપવા દેતો નથી. આ સંઘર્ષની નાગચૂડમાં એ અમળાય છે, ઘવાય છે, ભાંગે છે; પણ આ સંઘર્ષની તીવ્રતાના રેણથી જ સંધાઈને એ જીવ્યે જાય છે. કુરુક્ષેત્ર એના હૃદયમાં ખેલાય છે. આ પ્રકારના આત્મનિમજ્જનને પરિણામે એ શૂન્યના પેટાળમાં ઊંડે ને ઊંડે ઊતરતો જાય છે. કારણ કે એ ઈશ્વરના મહિમાને તાગવા નથી નીકળ્યો, અથવા એને તાગવા જતાં જ એને શૂન્યતાનો સાક્ષાત્કાર થતો હોય છે. એનો પ્રચણ્ડ પુરુષાર્થ શૂન્યના આ સાક્ષાત્કારની સન્નિધિમાં મૂકવાથી જે ભયાનક નિષ્પન્ન થાય છે તે દોસ્તોએવ્સ્કીને અભિપ્રેત હોય એમ લાગે છે. એનો નાયક અલ્પને છોડીને ભૂમાને સ્વીકારે છે, પણ એ ભૂમા શૂન્યનો વિસ્તાર બની રહે છે. એ શૂન્યની પડછે એ પોતાની સ્વતન્ત્રતાને ખડી કરવા મથે છે. રાસ્કોલનિકોવની સમસ્યા આ જ છે. પ્રથમ માનવનો નિપાત જે શૂન્યમાં થયેલો તે શૂન્યનું વિસ્તરતું પરિમાણ જે અનુભૂતિ કરાવે છે તેનું નામ જ ભયાનક. ‘તિતિક્ષા દ્વારા મોક્ષ’ એવું સૂત્ર પણ કેટલાક વિવેચકોએ દોસ્તોએવ્સ્કીની સૃષ્ટિમાંથી શોધી આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એ સૂત્રના ચોકઠામાં ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ના કથાનકને ગોઠવી આપવાના ચાતુરીભર્યા પ્રયત્નો થયા છે. પણ એમ કરવાથી કૃતિના મૂળ ગૌરવને હ્રસ્વ કરવાનો દોષ વહોરી લેવાનો રહે છે. Berdyaev તથા Edward Wasiolekના પ્રયત્નો કંઈક એ પ્રકારના છે. ‘સ્વતન્ત્રતા’, ‘મોક્ષ’ વગેરે વિશેના અમૂર્ત ખયાલો નજર સામે રાખવા કરતાં દોસ્તોએવ્સ્કીની કૃતિને જ નજર સામે રાખીને અભ્યાસ કરીએ તે જ ઠીક. એનાં પાત્રો ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ જગતની સીમાને ઠેકવાનું સાહસ કરીને જ પોતાની સત્તાને પ્રમાણિત કરવા ઇચ્છતા હોય છે. એઓ કાતરિયામાં કે ભંડકિયામાં પડ્યા પડ્યા શાશ્વતતાને ઝંખતા હોય છે. એમનો વિષાદ તે શાશ્વતતાની ઝંખનામાંથી અનિવાર્યતયા નીપજતો વિષાદ છે. ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’માંનો આ પ્રસંગ જુઓ. પોતાની

મા અને બેનને અલ-વિદા કહીને રાસ્કોલનિકોવ સોન્યા પાસે જવા નીકળ્યો છે. સાંજ ઢળવા આવી છે. થાકીને લોથપોથ થઈ ગયેલા શરીરને એ કેવળ પોતાના ચિત્તમાં ધખી રહેલી ઉત્તેજનાને જોરે જ ઘસડ્યે જતો હોય છે. એ નિરુદ્દેશ રસ્તા પર ટોળાં વચ્ચે ભટકે છે. ટોળાં વચ્ચે એકાકી બનીને ભટકવાનું દોસ્તોએવ્સ્કીનાં પાત્રોનું એક લક્ષણ બની રહ્યું છે. સૂર્યના આથમવાની સાથે રાસ્કોલનિકોવના હૃદયમાં હમણાં હમણાંનો જાગેલો કશોક અકળ વિષાદ દર્દની જેમ સળકવા લાગે છે. એમાં શૂળની દાહકતા નથી, ઉગ્રતા નથી, છે માત્ર આછો સળકો. પણ એ જાણે આમ ને આમ અવિરત સળક્યા જ કરશે; એમાંથી કદી એ કરાર પામવાનો નથી એમ એને લાગે છે. શાશ્વતતાનો આભાસ આ રૂપે એના ચિત્તમાં પ્રકટ થાય છે ને એને એ ‘eternity on a square yard of space’ કહીને ઓળખાવે છે. દોસ્તોએવ્સ્કીની સૃષ્ટિ વર્ણવવાને માટે આથી વધુ સચોટ સંજ્ઞા બીજી શી હોઈ શકે? રાસ્કોલનિકોવના જ અડધિયા જેવા સ્વીદ્રિગેય્લોવની મૃત્યુ પછીના જીવનની કલ્પના પણ કેવી છે: ‘There are only spiders there or something of that sort’ એની શાશ્વતતાની કલ્પના પણ એવી જ છે: ‘We always imagine eternity as something beyond our conception, something vast, vast ! But why must it be vast? Instead of all that, what if it is one little room, like a bath-house in the country, black and grimy and spiders in every corner and that૬૬s all eternity is?’ ગામડાગામમાં હોય છે તેવી ધુમાડાથી કાળી પડી ગયેલી, અંધારી ને ભેજવાળી નાવણી ને એમાં ખૂણેખૂણે કરોળિયા – આવી શાશ્વતતાની એની કલ્પના છે! બૃહત્નો સંકોચ ભયાનકની નિષ્પત્તિનું ઉપાદાન બની રહે છે.

વેદના દોસ્તોએવ્સ્કીમાં ઇન્દ્રિયાતીતના વેદનનું નિમિત્ત બની રહે છે. ઇન્દ્રિયો વડે ઇન્દ્રિયોને ઉલ્લંઘી જવાનો એનાં પાત્રોનો ઉદ્યમ હોય છે. રાસ્કોલનિકોવની યાતનાને વર્ણવતાં દોસ્તોએવ્સ્કી કહે છે: ‘He felt as if a nail were being driven into his skull.’ અહીં ઇસુની વ્યંજના રહેલી છે. ઇન્દ્રિયોને ઉત્કટ સંવેદના ઉત્પન્ન કરવા કામે લગાડી દઈને એ દ્વારા જ ઇન્દ્રિયથી જે સંવેદ્ય છે તેની સીમાને ઉલ્લંઘી જવાને એનાં પાત્રો મથતાં હોય છે. ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનોની ઉત્કટતાને માટેના પ્રયત્નો એક છેડે ને બીજે છેડે એની સીમાને ઉલ્લંઘવાનો મરણિયો પ્રયત્ન – આ બેની વચ્ચે રહેંસાઈને જ એનાં પાત્રો જીવતાં હોય છે. ઇન્દ્રિયોને એમની શક્તિના છેલ્લા સીમાડા સુધી ખેંચી લઈ જઈને એ જેની ઉપલબ્ધિ કરવા ઇચ્છે છે તે કશું ચરમ તત્ત્વ નથી; કેવળ ઇન્દ્રિયોની સીમાને તોડવાનું સાહસ જ છે. આ અર્થમાં રાસ્કોલનિકોવ જે અપરાધ કરે છે તે, ‘crime’ને માટેના મૂળ રશિયન શબ્દને વફાદાર રહીને અર્થ કરીએ તો, અપરાધ નહીં પણ ઉલ્લંઘન છે. મર્યાદાના ઉલ્લંઘનમાં જ મહિમા રહેલો છે. ઉલ્લંઘીને એ કશા પરાત્પર સુધી પહોંચવા માગતો નથી. એ જે શાશ્વતતાને ઝંખે છે તે શાશ્વતતાની ને પોતાની વચ્ચે ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનો અન્તરાયરૂપ બનતા હોય એમ એને લાગે છે. આથી એ સંવેદનોને એ છિન્નભિન્ન કરી નાંખે છે ને એમ કરવામાં પોતે પણ છિન્નભિન્ન થઈ જાય છે, ને છતાં શાશ્વતતાની ઝંખનાને જોરે સંધાઈને ટકી રહે છે. એક રીતે કહો તો આ જ એની અસહ્ય યંત્રણાનું કારણ છે, ને એમાં જ એની બુલંદ ખુમારી પણ રહેલી છે. આ અસીમ ને શાશ્વત તત્ત્વ જો ઈશ્વર હોય તો મનુષ્ય અનિવાર્યતયા સીમિત ને મરણશીલ રહેવાનો; પછી એને કશી સ્વતન્ત્રતા રહેતી નથી. આથી એ અસીમ અને શાશ્વત થવા ઇચ્છે છે, પણ પોતાને ઈશ્વરમાં ભેળવી દઈને નહીં. આ, જો ગણો તો, એનો અહંકાર છે. આથી અનીશ્વર શૂન્યમાં જ એ પોતાની સ્વતન્ત્રતા ભોગવી શકે છે. ‘ધ પઝેઝ્ડ’માં કિરિલોવ આ સ્વતન્ત્રતા ભોગવવા જ મૃત્યુને આવકારીને શૂન્યમય બની જાય છે: ‘I am killing myself to prove my independence and my terrible freedom.’ રાસ્કોલનિકોવ જે હત્યા કરે છે તે અન્તે તો આત્મહત્યાનું જ બીજું સ્વરૂપ છે. સ્વીદ્રિગેય્લોવ પણ પોતાની જીવનને ભોગવવાની સ્વતન્ત્રતાને અબાધિત લેખે છે, પણ મરણનો એને ભય છે. એ ભયમાંથી મુક્તિ પામવા, સ્વતન્ત્ર થવા, એ

આત્મહત્યા કરે છે. સ્વતન્ત્રતાને સિદ્ધ કરવામાં જ સ્વતન્ત્રતાનો છેદ ઉરાડી દેવો ને શૂન્યને ભેટવું – આવી દોસ્તોએવ્સ્કીનાં પાત્રોની નિયતિ હોય એવું લાગે છે.

૪

ભયાનકની નિષ્પત્તિમાં સ્થળ અને કાળના પરિમાણની વ્યસ્તતાની અપેક્ષા રહે છે. ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’ની રચના માટેનાં કરેલાં ટાંચણોમાં દોસ્તોએવ્સ્કીએ આ પ્રશ્ન ઉઠાવ્યો છે: ‘What is time?’ ને પછી પોતે આ રીતે એનો જવાબ આપ્યો છે: ‘Time does not exist, time is a series of numbers, time is the relation of the existing to the nonexistent,’ કાળ વિશેની એની આ વિભાવના ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’માં પ્રવર્તતી જોઈ શકાશે. આ નવલકથાના પ્રથમ ખણ્ડનાં 87 જેટલાં પૃષ્ઠોમાં જે કાંઈ બને છે તે માત્ર ત્રણ દિવસમાં બને છે. પણ જો જોવા જઈએ તો કેટકેટલું બને છે. ઘટનાબહુલતા અને કાળવિરલતા – આ બેની સન્નિધિ વાસ્તવિકતાને એક નવું જ રૂપ આપે છે. સમયના નાના શા છિદ્રમાંથી ઘટનાની વિપુલતાને પસાર કરવાનો એનો પ્રયત્ન છે. ઘડિયાળના ચંદા પર ફરતો સમય અને ઘટનાઓનાં પરિમાણમાંથી આકાર લેતો સમય – આ બે સમયને એણે પડખે મૂક્યા છે. વળી ઘટના તે કેવળ સ્થૂળ નહીં પણ માનસિક ઘટના પણ ખરી. આથી એક પ્રકારની નીરન્ધ્ર નિબિડતાનો અનુભવ થાય છે. સમયની એક પણ ખાલી ક્ષણને અહીં સ્થાન નથી. રિક્ત અવકાશનો અભાવ સમયને સંકોચે છે ને એના સંકોચને ઘટનાનાં તસતસતાં પરિમાણ ભેદવાને મથે છે. પ્રથમ ખણ્ડમાં દિવસ અને રાત – બંને દોસ્તોએવ્સ્કીએ ખપમાં લીધાં છે. રાત્રે પણ રાસ્કોલનિકોવના મનમાં કેટકેટલું બનતું હોય છે. વળી જાગૃતાવસ્થાની ઘટના સાથે સ્વપ્નની ઘટનાઓને પણ ખપમાં લીધી છે. ભૂતકાળમાં જે બન્યું હોય તેને ને ભાવીની એંધાણીને પણ એ રીતે વર્તમાનમાં ખેંચી આણીને સમયના પરિમાણનો આભાસી વિસ્તાર સાધવાનો એણે પ્રયત્ન કર્યો છે. આમ સમયનું સ્વરૂપ બર્ગસોં જેને pure duration કહે છે તે પ્રકારનું છે. બર્ગસોંએ જ આપેલા ઉદાહરણથી આ વાતને સમજાવવી હોય તો એમ કહી શકાય કે બરફના પંડિની જેમ એમાં બધું સંચિત થતું જાય છે, ઉખેળાતું જતું નથી. આ રીતે પૂંજીભૂત સમય એનું આગવું વજન ધારણ કરીને ઘટનાબાહુલ્યની સાથે સન્તુલિત થઈને રહે છે. આ રીતે નવલકથાની સૃષ્ટિમાં નિષ્પન્ન કરેલો સમય તે જ એક માત્ર સમય એ સૃષ્ટિ પૂરતો સાચો છે. એ સિવાયનો સમય તે cipher, શૂન્ય છે વળી એ સમય existent અને non-existentની વચ્ચેની કડી છે. ભૂતકાળ જો કથાનકમાં આવે તો existing image બનીને જ આવે; અને દોસ્તોએવ્સ્કીએ કથાસૂત્રના બીજનિક્ષેપમાં આ જ રીતે ભૂતકાળને વર્તમાનમાં ગોઠવી આપ્યો છે. આમ સમયનું પરિમાણ રાસ્કોલનિકોવની ચેતનામાં ઘડાતું આવે છે, ને કથાનક એ સમયને વશ વર્તે છે. નાટકમાં સમય પરત્વેની જે સૂઝનો ખપ પડતો હોય છે તે સૂઝ અહીં આપણને દેખાય છે.

૫

‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’માં જે અપરાધ છે તે શેનો અપરાધ છે? કોનો અપરાધ છે? ખરી રીતે જોઈએ તો પારખી શકાય એવો અપરાધ તો સ્વીદ્રિગેય્લોવનો છે. એ અપરાધનું પ્રાયશ્ચિત્ત સમ્ભવે નહીં, માટે એ પોતે જ એની શિક્ષા સ્વીકારી લે છે. એની પડછે રાસ્કોલનિકોવનો અપરાધ આપણે મૂકીને જોવો જોઈએ. સાર્ત્રે હમણાં જ આન્દ્રે ગોર્ઝની ‘ટ્રેઇટર’ નામની નવલકથાના પુરોવચનમાં એ કૃતિને ઓળખાવવાને soul-detective એવી સંજ્ઞા યોજી છે. નવલકથાના આ પ્રકારની શરૂઆત ખરી રીતે ‘ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ’થી થઈ એમ કહેવું જોઈએ. રાસ્કોલનિકોવનો સાચો અપરાધ તો માનવી બનવાનો છે. માનવીની અપૂર્ણતા

સ્વીકારીને પૂર્ણતા ઝંખવી, કાળને સ્વીકારીને શાશ્વતતા ઝંખવી આ એનો અપરાધ છે. માનવી હોવામાં જ અનિવાર્યતયા યાતના રહેલી છે. આથી તિતિક્ષા તો કેળવ્યે જ છૂટકો. એ તિતિક્ષા માનવી હોવાની સ્થિતિમાંથી મોક્ષ અપાવી શકે? આ અપરાધનું પ્રાયશ્ચિત્ત તે ચિત્તશુદ્ધિ નથી પણ આમૂલ રૂપાન્તર (transformation) છે. આવું આમૂલ રૂપાન્તર રાસ્કોલનિકોવ સિદ્ધ કરવા મથે છે. નવલકથાને અન્તે પણ એ સિદ્ધ થઈ શક્યું કે નહીં તે આપણે કહી શકતા નથી. આમ રાસ્કોલનિકોવ જે ભાવનાને મૂર્ત કરે છે તે ભાવના અને એનું પાત્ર – આ બે વચ્ચે પણ વિરોધ રહેલો છે. દોસ્તોએવ્સ્કી આ વિરોધ ટાળવાનો ફરી ફરી એની નોંધમાં સંકલ્પ કરે છે. પણ નવલકથાના વિકાસ સાથે કળાકારનો પણ વિકાસ થતો જાય છે ને એને પરિણામે પોતાના મનનું સમાધાન કરવા કે એના વાચકને રીઝવવા એ કળાનો ભોગ આપતો નથી. પાત્ર અને એની પાછળ રહેલી વિભાવનાની વચ્ચેનો વિરોધ વ્યંજનાને ઉપકારક બને છે. અહીં અપરાધીની શોધ અપરાધી પોતે કરે છે. એ શોધ કરવા ખાતર જ તો એણે અપરાધ કર્યો છે. કાર્ય દ્વારા આપણે આપણો જે પ્રક્ષેપ કરતા રહીએ છીએ તેના વડે જ આપણું ચરિત્ર નિષ્પન્ન થતું આવે છે. રાસ્કોલનિકોવ આવી ચરિત્રનિષ્પત્તિ કરવા ઇચ્છે છે. એ પ્રક્રિયા પૂરી થાય નહીં ત્યાં સુધી એ પોતે પણ અપરાધનું સ્વરૂપ અને એ પરત્વેના પોતાના કર્તૃત્વને સમજી શકે નહીં, કાર્ય અને કર્તાની સાંકળને જોડી શકે નહીં. એ એકરાર કરવામાં વિલમ્બ કરે છે એનું સાચું કારણ તો આ જ છે. કાફ્કા એની નવલકથા ‘ધ ટ્રાયલ’માં આ વસ્તુનું જુદી રીતે નિરૂપણ કરે છે. રાસ્કોલનિકોવ જેમ જેમ એના અપરાધની પાછળ રહેલા સમ્ભવિત આશયોની તપાસ કરતો જાય છે તેમ તેમ એના અપરાધનું સાચું સ્વરૂપ આપણી આગળ પ્રકટ થતું જાય છે, અને સાથે સાથે જ એની transformationની પ્રક્રિયા પણ સમાન્તર રેખાએ આગળ વધતી જાય છે. કથાનકનો વિકાસ આ રૂપે થતો જાય છે. અપરાધ પાછળનો આશય એ અન્તે પણ સન્દિગ્ધ જ રહે છે ને એથી દોસ્તોએવ્સ્કી કદાચ એમ જ સૂચવવા ઇચ્છે છે કે આ મૂળભૂત સન્દિગ્ધતા જ કદાચ આપણા માનવ્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ છે. રાસ્કોલનિકોવના અપરાધ પાછળ રહેલા આશયો પરત્વે ઘણા વિવેચકોએ ઊહાપોહ કર્યો છે. દોસ્તોએવ્સ્કીના સમકાલીન વિવેચક પિઝારેવે તો કહી દીધેલું: ‘The root of Raskolnikov’s illness was not in the brain but in the pocket,’ પણ રાઝુમિહિન એને મદદ કરવા તૈયાર થાય છે ને અનુવાદનું કામ મેળવી આપે છે ત્યારે એ એ વિશે સાવ ઉદાસીન રહે છે. હત્યા કર્યા પછીથી બુઢ્ઢીના બટવામાં કેટલા પૈસા છે તે એ જોતો સુધ્ધાં નથી. જે પથ્થર નીચે એ બધું સંતાડી આવે છે ત્યાંથી એને લઈ આવવાનો એને વિચાર પણ આવતો નથી. આથી ડોશીની હત્યા કરવા પાછળ પોતાનો આશય ગરીબાઈમાંથી છૂટીને એની મા તથા બહેનને સુખી કરી ભદ્ર સમાજમાં શિષ્ટસંમત જીવનરીતિ સ્વીકારીને રહેવાનો હોય એવા વિકલ્પને તો રાસ્કાલનિકોવ પોતે જ નકારી કાઢે છે. એના વિદ્રોહની પાછળ રહેલો આશય જો આવો જ હોત તો નવલકથા બીજી સામાન્ય જાસૂસી નવલકથા જેવી બની ગઈ હોત. પણ આ સિવાયના બીજા વિકલ્પો પણ એ રજૂ કરે છે: સામાન્ય માનવી જે ધારાધોરણથી જકડાઈને કુણ્ઠિત થઈને જીવતો હોય છે તેને ઉલ્લંઘી જઈને એ પોતાની અસાધારણતા કે અતિમાનવતા પુરવાર કરવા ઇચ્છતો હોય; અથવા શોષણ કરનારનો કાંકરો કાઢી નાખીને એના જ દ્રવ્યમાંથી આદર્શ માનવસમાજની ભૂમિકા રચવાની એવી મહેચ્છા હોય; કે એનામાં સાહસ ખેડવાની વૃત્તિ છે ને એ રીતે એ ગમે તેવું જઘન્ય કે અમાનુષી કૃત્ય કરવાની પણ તાકાત ધરાવે છે એનું પ્રદર્શન કરવાની એની વૃત્તિ હોય – આ પૈકીનો કોઈ પણ આશય સમ્પૂર્ણપણે એને પોતાને સન્તોષકારક લાગતો નથી. આથી સોન્યા એને પોતાના પ્રેમથી વિશુદ્ધ કરીને નવો જન્મ આપવા તૈયાર થઈ છે એમ બતાવવા છતાં રાસ્કોલનિકોવ પોતે તો ‘(એપિલોગ’ને બાદ રાખીએ તો) એ પરત્વે કદી ઉત્સાહી દેખાતો નથી. સોન્યા દ્વારા રાસ્કોલનિકોલના પરિવર્તનની વાત કહેવાનું દોસ્તોએવ્સ્કી ટાળે છે ને ‘આ વાત તો અહીં પૂરી થઈ; એની વાત વળી કોઈ વાર માંડીને કહીશું’ એમ અન્તમાં કહે છે. પણ આ પુનર્જન્મની વાત દોસ્તોએવ્સ્કી કદી કરી શક્યો નથી. ‘બ્રધર્સ કારામાઝોવ’માં પણ

એલ્યોશાની વાત એ અધૂરી જ રાખે છે. આથી આપણને વહેમ જાય છે કે દોસ્તોએવ્સ્કી પોતે જ આ વિશે નિઃશંક નહોતો, ને આવી સન્દિગ્ધતા જ કદાચ એને અભીષ્ટ હતી. રાસ્કોલનિકોવ હત્યાના કૃત્યનો એકરાર કરે છે તેની પાછળ એનું આધ્યાત્મિક પરિવર્તન રહ્યું છે એવું માનવાની જરૂર નથી. એનાં ખિન્નતા, ગ્લાનિ, ક્લાન્તિ એને એકરાર કરવા પ્રેરે છે. નવલકથાના પ્રારમ્ભથી જ એ પ્રચણ્ડ ગતિએ ઘૂમતા વમળ વચ્ચે ફસાઈને ઘૂમતો હોય એવું લાગે છે. આ બધું એને છિન્ન ન કરી નાંખે એટલા ખાતર જ એ એકરાર કરતો હોય છે. એને છિન્ન થવું નથી, કારણ કે એમ થાય તો એની જાતતપાસ, એનો પોતાની સત્તાને – identityને – સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન અધૂરો રહે. એને જીવનની લાલસા નથી, મરણની ભીતિ નથી, પણ પોતાની જાતને સિદ્ધ કર્યા વિનાનું મરણ પણ પોકળ જ નીવડે. આથી જ કદાચ એ એકરાર કરે છે. એમાં સોન્યા તો કેવળ નિમિત્ત બને છે. એવું કશું આમૂલ પરિવર્તન સાધી શકે એવી ક્ષમતા સોન્યાના પાત્રમાં નથી. એ તો નિષ્ક્રિય બનીને પોતાને માથે જે ગુજરે છે તે સહ્યે જાય છે. આ જાતની, પ્રતિરોધ વિનાની સહનશીલતા જ એની નીતિમત્તા છે. એથી એનું પાત્ર ગૌરવાન્વિત બને છે એવું ચુસ્ત ખ્રિસ્તીઓને લાગતું હોય તો ભલે. એ રૂપજીવિની છે, પણ એ રૂપ પરત્વેનું એનું મમત્વ ક્યાંય દેખાતું નથી. જો એણે રૂપને પોતાનું ગણ્યું જ નથી તો પછી એમાં વેચવા જેવું રહ્યું જ શું હતું? રાસ્કોલનિકોવને એ ચાહે છે એમ પણ શી રીતે કહી શકાશે? એ તો રાસ્કોલનિકોવની યાતનાથી પ્રભાવિત થઈ ગઈ છે. દોસ્તોએવ્સ્કી પોતાની નોંધમાં ફરી ફરી રાસ્કોલનિકોવ પાસે પ્રેમાલાપ ન કરાવવાની પોતાને યાદ અપાવે છે. એ બાબતમાં એણે રાસ્કોલનિકોવ પાસે ખૂબ જ સંયમ પળાવ્યો છે. રાસ્કોલનિકોવ પણ એની દુર્દશા જોઈને એની પ્રત્યે અનુકમ્પાથી વળ્યો છે. એના ઘરની માલકણ બાઈ પાશેન્કાની દીકરીને પરણવાની એની ઇચ્છાનું કારણ એ કન્યાની અપંગતા જ હતી એમ એ કહે છે. આથી બંને વચ્ચેનો પ્રેમસમ્બન્ધ અહીં પરિણામકારી બને એવી ભૂમિકાએ નિરૂપાયો જ નથી. સોન્યા એટલે કે ‘સોફિયા’નો શબ્દાર્થ universal love થાય, ને વેશ્યાને universal love કહેવામાં કદાચ દોસ્તોએવ્સ્કીને વ્યંગ જ અભીષ્ટ હોય એમ બને. દુન્યા રાસ્કોલનિકોવમાં ઘણું મહત્ત્વનું પરિવર્તન થઈ ગયું છે એમ માનીને એને પૂછે છે: ‘Then you still have faith in life?’ ત્યારે એ કટાણું હસીને એવી કશી શ્રદ્ધા એને લાધી નથી એવું સ્પષ્ટ કહી દે છે. આમ છતાં એ શા માટે એકરાર કરીને શરણે થવા તૈયાર થયો છે તે એને જ સમજાતું નથી. આથી દુન્યા એમ સૂચવે છે કે આ એકરાર કરીને એ પોતાના અપરાધનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરવા ઇચ્છે છે. આ સાંભળીને એ એકદમ તડૂકી ઊઠે છે: ‘અપરાધ? શેનો અપરાધ?... જોઈને સૂગ ચઢે એવા જન્તુને મસળી નાંખ્યું, તે અપરાધ? એની હત્યાથી તો મેં બીજાં પાપોનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરી લીધું છે.’ વળી સોન્યા આગળ પોતે કરેલા એકરારને સ્વીદ્રિગેય્લોવ સાંભળી જ ગયો છે, આથી મોડોવહેલો એ પકડાશે જ એમ એ જાણે છે. આથી પોલીસસ્ટેશન પર એ શરણે થવા જાય છે. પણ ત્યાં સ્વીદ્રિગેય્લોવે પોતે જ આત્મહત્યા કરી છે એમ જાણે છે ને એ એકરાર કર્યા વગર જ પાછો વળે છે. એ શાથી કરવા પ્રેરાયો એમ સોન્યા પૂછે છે ત્યારે ‘I have decided that it will be better so.’ એવો મોઘમ જવાબ એ આપે છે. પછી ઉમેરે છે: ‘There is one fact. But it’s a long story and there’s no need to discuss it.’ સ્વીદ્રિગેય્લોવે પોલીસને માહિતી આપી જ દીધી હશે એ હકીકતનો એ અહીં નિર્દેશ કરે છે. ચિત્તની આ સ્થિતિમાં એના પર કશા પશ્ચાત્તાપનું આરોપણ ભાગ્યે જ કરી શકાય. સોન્યાની અનુકમ્પાનો એને ખપ છે માટે એ એની પાસે જાય છે. સોન્યા સિવાયની બીજી કોઈ વ્યક્તિ પાસે જવાથી એની તંગદિલી વધે એવો જ સમ્ભવ હતો. પણ સોન્યાની સલાહને એ સ્વીકારી શકતો નથી. સોન્યા એના ગળામાં ક્રોસ પહેરાવે છે ત્યારે ઉદ્ગાર કાઢે છે: ‘It’s the symbol of my taking up the cross, as though I have not suffered much till now!’ સોન્યા એને, કાંઈ નહિ તો, એકાદ પ્રાર્થના ભણવાનું કહે છે ત્યારે એ વ્યંગથી જવાબ આપે છે, ‘Oh, certainly, as much as you like ! And sincerely, Sonia, sincerely.’ અહીં વ્યંગનો કાકુ તરત પરખાઈ આવે છે. પણ પછી એ પોતાની

જાતને પૂછે છેઃ 'હું સોન્યા પાસે શા હેતુથી ગયો? એની જોડે મારે શું કામ હતું? હું જાઉં છું એમ કહેવા? પણ એમ કહેવાની એવી તે શી જરૂર હતી? શું હું તેને ચાહું છું? ના, ના મેં એને કૂતરાની જેમ ધૂત્કારી તો કાઢી. મને એના ક્રોસની જરૂર હતી ખરી? ના. હું તો એનાં આંસુનો તરસ્યો હતો. એ કેવી ભયથી ફફડી ઊઠે છે તે મારે તો જોવું હતું, એનું હૃદય કેવું બેકરાર થઈ ઊઠે છે તે મારે તો જોવું હતું, કોઈક મને સહેજ વાર રોકીને વિલમ્બ કરાવે, કોઈકનો મૈત્રીભર્યો ચહેરો જોઉં એટલું જ મારે તો જોઈતું હતું!' આથી એકરાર કરવાની કશી નૈતિક આવશ્યકતા એણે સ્વીકારી હોય એવું લાગતું નથી, એવી વહેવારુ જરૂરિયાત ઊભી થઈ હતી, એટલું જ. આનું સમર્થન 'એપિલોગ'ના પહેલા પ્રકરણમાં મળી રહે છે.

Wasiolekk રાસ્કોલનિકોવ અને સ્વીદ્રિગેય્લોવને એક જ વ્યક્તિત્વના બે અલગ અંશ રૂપે જુએ છે ને સ્વીદ્રિગેય્લોવના મૃત્યુથી એનામાં રહેલો હઠીલો અંશ મરી પરવાર્યો એમ ગણીને રાસ્કોલનિકોવના એકરારને સમજાવે છે. દોસ્તોએવ્સ્કી પાત્રોનાં આવાં અડધિયાંની રચના કરે છે, પણ આવી સ્થૂળ રીતે નહીં. રાસ્કોલનિકોવ એટલે સોન્યા અને સ્વીદ્રિગેય્લોવનો સરવાળો. સોન્યા શુભ તત્ત્વ ને સ્વીદ્રિગેય્લોવ તે અશુભ તત્ત્વ. સ્વીદ્રિગેય્લોવનું મૃત્યુ શુભનો વિજય ને અશુભનો પરાભવ સૂચવે છે એમ એમનું કહેવું છે. શુભનું સંવર્ધન હવે નિર્વિઘ્ન બને છે ને નવજીવનની શરૂઆતનું મુહૂર્ત આવી લાગ્યું છે એમ એ માને છે. પણ રાસ્કોલનિકોવમાં જ્યારે આ પરિવર્તન થતું માનવામાં આવે છે ત્યારે તો એને સ્વીદ્રિગેય્લોવની આત્મહત્યાની ખબર નહોતી. આપણે ઊલટું એમ કહેવું જોઈએ કે સ્વીદ્રિગેય્લોવ રાસ્કોલનિકોવમાં પોતાને જુએ છે. એમની પહેલી મુલાકાત વખતે સ્વીદ્રિગેય્લોવ જ રાસ્કોલનિકોવને કહે છે કે એ પોતે બંનેને 'એક જ ભાતનાં બે પંખી' ગણે છે. રાસ્કોલનિકોવ વાત બદલી નાખે છે. સોન્યા સાથે પોતે કરેલી વાતચીત સ્વીદ્રિગેય્લોવ સાંભળી ગયો છે એમ એ જ્યારે જાણે છે ત્યારે સ્વીદ્રિગેય્લોવ એને કહે છેઃ 'I told you we should become friends. And you'll see that you can get on with me.' 'એપિલોગ'માં કથાતન્તુને આગળ લંબાવીને દોસ્તોએવ્સ્કી ખરેખર શું સિદ્ધ કરવા માગે છે? રાસ્કોલનિકોવ જેને 'ક્ષુદ્ર જન્તુડું' કહીને તિરસ્કારતો હતો તે ડોસીના જેવો જ પોતે પણ આ હત્યાના કૃત્યથી બની ગયો છે એમ એમાં બતાવાયું છે. આ પહેલાં પણ પોતાને માટે aesthetic louse એવી સંજ્ઞા તો વાપરે છે. કારાવાસની યાતનાને પરિણામે એ તવાઈને શુદ્ધ થયો એવું તો દેખાતું નથી. એના પુનર્જન્મનું કારણ એ નથી. આ ગાળા દરમિયાન પણ એ પોતાની અતિમાનવતા ને અસાધારણતાની વાત ભૂલ્યો હોય એવું દેખાતું નથી. ઊલટાનો એ થોડા માટે મહાન બનવાનું ચૂકી ગયો એનો જ એ તો અફસોસ કરતો હોય છે. અદના આદમીઓની દુનિયામાં ભળી જવાનું એને માટે હજુ શક્ય બન્યું નથી. ઊલટું, એની ને દુનિયાની વચ્ચેનું અન્તર ખૂબ વધી ગયું હોય એવું એને લાગે છે. એની સાથેના રહેનારા જાણે કોઈ જુદી જ દુનિયાના વાસી હોય એમ એને થાય છે. એ એમની સામે અવિશ્વાસ અને વૈરભરી દૃષ્ટિએ તાકી રહે છે. એનો પ્રતિભાવ પણ એવો જ મળે છે. આમ જેની એણે હત્યા કરી હતી તેની કોટિએ હવે એ પોતાને પહોંચેલો જુએ છે. આખું વર્તુળ આમ પૂરું થાય છે. કારાવાસના પ્રારમ્ભના દિવસોમાં તો એ સોન્યા જોડે પણ જેમ એલ્યોના એની બહેન મિઝાવેટા જોડે વર્તતી તેમ જ વર્તે છે. સોન્યાના પ્રેમનો પ્રતિભાવ એ તિરસ્કાર અને ચીઢથી જ વાળે છે. એની સાથેના કેદીઓ એની સામે ઘૂરકિયાં કરીને ધમકી આપે છેઃ 'You're an infidel ! You don't belive in God. YOU OUGHT TO BE KILLED...' આ એના પોતાના જ શબ્દોનો પડઘો હોય તેમ એ સાંભળે છે. બસ, એપિલોગથી દોસ્તોએવ્સ્કીને એટલું જ સિદ્ધ કરવાનો લોભ હતો. આ લોભ એણે જતો કર્યો હોત તો નવલકથાને કાંઈ સહન કરવાનું ન આવ્યું હોત. એપિલોગ દાખલ કરવાથી અત્યાર સુધી સમયનો તંગ રાખેલો દોર શિથિલ થઈ જાય છે. એથી સોન્યાના પાત્રને ખાસ ઉઠાવ મળતો નથી. આથી જ ઘણા વિવેચકોએ એપિલોગને આ વાર્તામાં અનિવાર્ય લેખ્યો નથી. આ કારાવાસ દરમિયાન રાસ્કોલનિકોવ

માંદો પડે છે ને એને સ્વપ્નું આવે છે. એમાં એ પ્લેગ ફાટી નીકળેલો જુએ છે, પણ એ પ્લેગના જન્તુમાં બુદ્ધિ અને સંકલ્પશક્તિનું આરોપણ કરેલું છે. આથી દોસ્તોએવ્સ્કી કદાચ એમ સૂચવવા ઇચ્છે છે કે બુદ્ધિનું ને સંકલ્પશક્તિનું અભિમાન રાખવાથી જ મનુષ્ય જન્તુ મટી જતો નથી. પણ આ સ્વપ્ન દોસ્તોએવ્સ્કીએ આગળ યોજેલાં સ્વપ્નો જેવું કળાની સામગ્રી રૂપ બની રહેતું નથી.

૬

પ્રથમ દૃષ્ટિએ કંઈક શિથિલ રચનાબન્ધનો આભાસ ઉત્પન્ન કરનારી આ નવલકથાનું સંવિધાન કેવી કુશળતાથી થયું છે તે તપાસવા જેવું છે. આ નવલકથાની રચનાનો સમય તે દોસ્તોએવ્સ્કીના જીવનનો ભારે કપરો ગાળો હતો. એ દેવામાં દટાઈ ગયો હતો, રહ્યુંસહ્યું જુગારમાં ખોયું હતું. પ્રથમ પત્નીનું ક્ષયથી અવસાન થયું હતું. માર્મેલાદોવના કુટુમ્બની અવદશાનું ચિત્ર આલેખવામાં પોતાના જીવનની છબિ પણ એ આપી દે છે. કેટેરિના દોસ્તોએવ્સ્કીની પ્રથમ પત્નીની જ યાદ અપાવે છે. કેટેરિના પણ ક્ષયથી પિડાય છે. એની તાવથી ચમકતી આંખો, ગાલ પરની રતાશ, એ ઉત્તેજિત થઈને બોલે ત્યારે એના ઉતાવળે ચાલતા શ્વાસ – આ બધું એની પત્નીનું જ વર્ણન છે. એની ઘટતી સેવા એ કરી શકેલો નહીં તેનો એના મનમાં ડંખ રહી ગયેલો. આવી મનોદશામાં હોવા છતાં ને આજીવિકા રળવાની તાત્કાલિક જરૂરિયાતને કારણે આ નવલકથા લખવી શરૂ કરેલી. તેમ છતાં, કળાકાર તરીકેની સાવધાનતા ને સૂઝ એણે વિસારે પાડ્યાં નથી. ટોલ્સ્ટોય ‘એના કેરેનિના’માં જેમ જુદાં જુદાં ત્રણ લગ્નોની વાત કરવા ઇચ્છે છે તેમ અહીં જુદી જુદી ત્રણ નવલકથાઓ ભેગી થઈ ગઈ છે. ટોલ્સ્ટોયનો નૈતિક અભિગ્રહ એની નવલકથામાં વરતાઈ આવે છે – ખાસ કરીને લેવિનના કથાનકમાં. અહીં આ ત્રણ નવલકથાઓનું એક નવલકથામાં રૂપાન્તર થયું છે ને ક્યાંય સાંધો સરખો દેખાતો નથી. સૌ પ્રથમ એણે પોતાના પ્રકાશકને પોતે લખવા ધારેલી નવલકથા વિશે માહિતી આપતાં જણાવેલું: ‘મારી નવલકથાનું નામ મેં ‘ધ ડ્રન્કાર્ડ’ રાખ્યું છે તે આજકાલ મદ્યપાનને લીધે જે સમસ્યાઓ ઊભી થઈ છે તે એમાં નિરૂપવા ધાર્યું છે.’ આટલું કહીને તરત જ ઉમેરે છે: ‘એમાં માત્ર આ સમસ્યાનું જ નિરૂપણ કરવા ધાર્યું નથી; એમાંથી ફૂટતાં ડાળાંપાંખડાં ને ખાસ કરીને તો નશાનો ભોગ બનેલા કુટુમ્બનું ચિત્ર, એ કુટુમ્બનાં બાળકોની અવદશા – આ મારે નિરૂપવું છે.’ મૂળ સો જેટલાં પાનાંની લખવા ધારેલી આ નવલકથા મુખ્ય કથાનકમાં કેવી વણી લીધી છે ને એ મુખ્ય કથાનકને કેવી ઉપકારક નીવડે છે! 1865માં લખેલો પહેલો ખરડો દારૂડિયાના આત્મવૃત્તાન્તના સ્વરૂપનો હતો. આત્મકથાનકની પદ્ધતિ પોતે રજૂ કરવા ધારેલી સંકુલતાને પૂરો ન્યાય કરે એવી નહીં લાગવાથી એણે છોડી દીધી. માર્મેલાદોવના ઉપાખ્યાનથી જે સિદ્ધ થઈ શક્યું છે તે પર એક નજર નાખી લઈએ.

માર્મેલાદોવ પિટર્સબર્ગની આબોહવાની નીપજ છે. પોતાને વળગણ રૂપ થઈ પડેલા ખ્યાલને કારણે આજુબાજુની દુનિયાથી સરકીને દૂર ને દૂર ચાલ્યા જતા રાસ્કોનિકોવની આજુબાજુ વાસ્તવિકતાના પરિવેશને જાળવી રાખવા માટે માર્મેલાદોવનું ઉપાખ્યાન દોસ્તોએવસ્કીને ખૂબ કામમાં આવ્યું છે. કથાના પ્રારમ્ભમાં જ રાસ્કોલનિકોવ, પોતે જેને ‘જુગુપ્સાજનક ત્રાગડો’ કહીને ઓળખાવે છે તેને કારણે, એ તાત્કાલિક મહત્ત્વની વાતોમાં પણ રસ લઈ શકતો નથી. એના ઘરની માલકણ બાઈ પાશેન્કાથી પણ એ સંતાતો ફરે છે. પાશેન્કા કજિયાખોર સ્વભાવની નથી, કદીક એ ઉદારતા પણ દાખવી જાણે છે. આમ છતાં રાસ્કોલનિકોવ પોતાની પરિસ્થિતિનો એની આગળ ખુલાસો કરતો નથી, દેવું વધાર્યે જાય છે, એ ટોણાં મારે તો ચુપચાપ સહી લે છે. દુનિયા સામેના રોષનું આ વાજબી કારણ ગણીને એ એને માત્ર સહી લેતો નથી, એને જતનથી હૃદયમાં સંચિત કરતો જાય છે. આમ છતાં પોતાની સ્થિતિ પરત્વે એ નામોશી અનુભવે છે ને

એને પાશેન્કાનો ભય પણ લાગે છે. આ ભયથી એને પોતાને જ અચરજ થાય છે. એ પોતે લાગણીજડ થઈ ગયો છે એવું એ પોતાની જાતને મનાવવા મથી રહ્યો છે. પણ એની આપણને કે એને પોતાને એ ભાગ્યે જ પ્રતીતિ કરાવી શકે છે. આને પરિણામે એ બધાંથી દૂર ને દૂર સરીને પોતાના દરમાં જ પુરાઈ રહે છે; દુ:સ્વપ્નો જુએ છે, એકલો એકલો બબડે છે. આ બધું સભાનપણે કેળવેલું છે, પોતાના રક્ષણને માટે ઊભી કરેલી જાળ છે એવો પણ આપણને વહેમ જાય છે. એ લાગણીજડ નથી, ઊલટું એ વધુ પડતો સંવેદનશીલ છે. સંવિત્તિની આ વધારે પડતી માત્રા જ એના વિષાદનું મૂળ કારણ છે તે નવલકથામાં જેમ જેમ આગળ વધીએ છીએ તેમ તેમ સ્પષ્ટ થતું જાય છે. લોકોનાં ટોળાં વચ્ચેથી ‘મૂર્ચ્છાની સ્થિતિમાં હોય’ તેમ ભટકવા નીકળી પડે છે. હેય માર્કેટનું વાતાવરણ – ગમે તેમ વાંકાંચૂકાં ફૂટી નીકળેલાં ઘર, એમાં ભીંસાઈને જીવતા દુખિયારા જીવ, એની અંધારી ગલીઓ, પીઠામાંથી આવતી દુર્ગન્ધ, દારૂડિયાઓ, વેશ્યાઓ – એના શ્વાસને રૂંધે છે. આ રૂંધામણ ક્યાં સુધી ચાલુ રહે છે! સ્વીદ્રિગેય્લોવ આપઘાત કરે છે ત્યારે છેક વરસાદ પડે છે, ઉત્તાપ ઓછો થાય છે ને રાસ્કોલનિકોવના મનમાંથી પણ વાદળો ખસી ગયાં હોય એવું લાગે છે. એ ત્યાર પછી જ એકરાર કરવા તૈયાર થાય છે. હેય માર્કેટનું વાતાવરણ રાસ્કોલનિકોવના મનની આબોહવાના પ્રતિરૂપ જેવું લાગે છે. આથી એની આજુબાજુની દુનિયા માટેની એની ઘૃણા તો પોતા પ્રત્યેની ઘૃણા જ બની રહે છે. આવી ભૂમિકા રચાયા પછી અમુક અંશે પોતાની પ્રતિમૂર્તિ જેવા માર્મેલાદોવને મળવાનો પ્રસંગ રચાય છે. દોસ્તોએવ્સ્કીના પાત્રાલેખનની આ ખૂબી છે. માર્મેલાદોવ, સ્વીદ્રિગેય્લોવ, રાઝુમિહિવ અને પોર્ફિરી રાસ્કોલનિકોવની જે ચેતનાના જુદા જુદા અંશો હોય એવી રીતે આપણી આગળ પ્રકટ થતા જાય છે. એ જ રીતે ભારે સૂક્ષ્મતાથી એ પાશેન્કા, એલ્યોના ઇવાનોવ્યા અને રાસ્કોનિકોવની મા – આ ત્રણ વૃદ્ધાઓ તો જાણે એક જ સ્ત્રીનાં રૂપાન્તરો હોય એવું લાગે છે. એક ચેતનાનાં આવાં ભિન્ન ભિન્ન રૂપો પ્રકટ કરવાની આ રીતિ પાત્રાલેખનની પદ્ધતિમાં સૂક્ષ્મતા આણે છે. આ પણ દોસ્તોએવ્સ્કીનું આગવું અર્પણ છે.

કોઈ દારૂડિયાને ગાડામાં નાખીને લઈ જવામાં આવે છે. આ દૃશ્યથી રાસ્કોલનિકોવની ભાવી સ્થિતિનો અણસાર અને માર્મેલાદોવના મિલનની પૂર્વભૂમિકા દોસ્તોએવ્સ્કી રચી આપે છે. ખૂન કેવી રીતે કરવું તેનું ‘રિહર્સલ’ કરીને પાછાં વળતાં રાસ્કોલનિકોવ પીઠામાં જાય છે. ત્યાં એની નજર માર્મેલાદોવ પર પડે છે. એને જોતાંવેંત ‘પહેલી જ ક્ષણે....એક પણ શબ્દ એની સાથે બોલે તે પહેલાં....આ મળવાનું જાણે પૂર્વનિર્ણીત હતું’ એવું એને લાગે છે. માર્મેલાદોવને પણ જાણે કોઈ આત્મીયને મળ્યા જેટલો આનન્દ થાય છે. આથી રાસ્કોલનિકોવ આગળ એ આત્મનિન્દા અને આત્મદયાથી ભર્યા ઉદ્‌ગારોનો ઊભરો કાઢે છે. માંદી પત્ની, ભૂખ્યાં ને લગભગ નવસ્ત્રાં બાળકો, દારૂની લતમાં એણે એક પછી એક છોડેલી નોકરી – આ બધી કથની એ માંડીને કહે છે. પડોશીઓ એની વહુને મારે છે, એની વહુ એને મારે છે. એની આગલી વહુની દીકરી સોન્યાને એણે – સગા બાપે – વેશ્યાનું જીવન ગાળવા ધકેલી મૂકી છે – આમ વીગત પછી વીગત એ આપ્યે જ જાય છે. દોસ્તોએવસ્કીનાં પાત્રોમાં આ પ્રકારની આત્મનિન્દાભર્યા પ્રલાપો ઘણી વાર જોવામાં આવે છે. માર્મેલાદોવના શ્રોતાઓ એની ઠેકડી ઉડાવે છે. પોતાના દુ:ખનું આવું જાહેર પ્રદર્શન હાસ્યાસ્પદ જ નહીં નીવડે? પણ આ સ્થિતિમાંથી એ રસ્તો કાઢવા ઇચ્છતો નથી. એ કહે છે: ‘હું સુખ નહીં, દુ:ખ ઝંખું છું. હું ઢીંચું છું તે પણ, મારા સાહેબ, દુ:ખી થવા સારું સ્તો! વધારે ને વધારે દુ:ખી થવા સારુ સ્તો!’ રાસ્કોલનિકોવને આમાં આત્મપીડનની પોતાની પ્રચ્છન્ન વૃત્તિનો પડઘો સંભળાયો હશે? માર્મેલાદોવની પત્ની આ જિન્દગી પર ફિટકાર વરસાવતી બોલે છે: ‘જહાન્નમમાં જાય આ જંદિગી, ધૂળ પડો આ જીવતરમાં.’ રાસ્કોલનિકોવ જે પરિસ્થિતિમાં મુકાયો છે તેમાં આવો જ ઉદ્‌ગાર નહીં કાઢે? આત્મપીડન અને પરપીડન, પ્રેમ નહીં. માર્મેલાદોવ ભારે વ્યંગથી ‘પ્રભુનું રાજ્ય પૃથ્વી ઉપર અવતરે’ એવી પ્રાર્થના કરે છે. એ પોતાના

પર કોઈક દયા લાવે આટલું જ માત્ર ઇચ્છે છે: 'For surely, surely, my dear sir, every man ought to have atleast one place where people take pity on him!' આ ઉપાખ્યાનમાં ભારે ખૂબીથી બે વિરુદ્ધ બાજુઓનું એક સાથે આલેખન કર્યું છે: માર્મેલાદોવની આત્માવમાનના જ બીજી બાજુથી જોતાં બીજા પરનું દોષારોપણ બની રહે છે. આમ આત્માવમાનના અને દોષારોપણનું વિષચક્ર ચાલ્યા કરે છે. એમાંથી માર્મેલાદોવ કે એનું કુટુમ્બ છટકી શકે એમ નથી. એમની આ અગતિકતા તે રાસ્કોલનિકોવની પણ અગતિકતા નથી? માર્મેલાદોવે કાઢેલો ઉદ્‌ગાર: 'Do you realize... sir, what it means when you have nowhere to go to?' રાસ્કોલનિકોવ પાછળથી આ ઉદ્‌ગારનો પડઘો પાડે છે. પોતાની બહેનને લુઝિન સાથેના લગ્નમાંથી બચાવવાને માટે એણે કશુંક કરવું જોઈએ. નહિ તો સોન્યાની જે દશા થઈ તે દુન્યાની થશે. આમ જાણવા છતાં એ સ્થિતિને નિવારવાને એ કશું કરી શકતો નથી. એ પોતાને ઉપાલમ્ભ આપતાં કહે છે: 'How are you going to protect them from the Svidrigaylovs or from Vakrushin, you future millionaire...' આ મરોડ માર્મેલાદોવનો જ નથી? માર્મેલાદોવે સોન્યાની જે દશા કરી તે જોઈને એ ઘૃણાથી બોલે છે: 'What a girl ! what a gold mine they have found ! And they are making jolly good use of it ! Took it for granted. Wept bitter tears and got used to it ! Man gets used to everything – the beast!' દુન્યાના લુઝિન સાથેના લગ્નથી પોતાને પણ આવો જ લાભ થવાનો છે, ને એથી માર્મેલાદોવની જેમ પોતે પણ દુન્યાની સોન્યાના જેવી જ દશા કરવાનો છે એનું રાસ્કોલનિકોવને આથી ભાન થતું નથી? આમ, પ્રથમ દૃષ્ટિએ રાસ્કોલનિકોવ અને માર્મેલાદોવ એક બીજાથી સામસામે છેડેના હોય એવું લાગવા છતાં અન્તે તો બંને વધુ ને વધુ અભિન્ન લાગતા જાય છે. માર્મેલાદોવને માટે ઊગરવાનો કશો આરો નથી, આથી એ આપઘાત કરે છે. દોસ્તોએવ્સ્કીએ પોતાની નોંધમાં રાસ્કોલનિકોવ આપઘાત કરે છે એવો વાર્તાનો અન્ત લાવવા ધાર્યો હતો. એણે કરેલી ડોશીની હત્યા તે પોતાની જ હત્યા છે એવું રાસ્કોલનિકોવ કહે છે. હત્યા નામે આખરે તો આત્મહત્યા જ નીવડે છે ને! માર્મેલાદોવની ને રાસ્કોલનિકોવની પરિસ્થિતિ કેટલી તો સરખી છે તે બતાવવા વસ્તુનો બીજનિક્ષેપ કરવા, રાસ્કોલનિકોવનો ભૂતકાળ તથા એની સાથે સંકળાયેલાં મહત્ત્વનાં પાત્રોનો પરિચય કરાવવા, રાસ્કોલનિકોવના મુખ્ય કથાનક સાથે સ્વીદ્રિગેય્લોવના કથાનકને ગૂંથી લેવા દોસ્તોએવ્સ્કીએ આ ઘટનાઓનો તથા રાસ્કોલનિકોવની માતાના પત્રનો કળામય રીતે ઉપયોગ કર્યો છે. પીઠામાંનો કલાલ માર્મેલાદોવને ઠપકો આપીને કહેતો હતો: 'તમે કશું રળતાકરતા કેમ નથી? તમે તો કાંઈ ખરા અમલદાર થયા છો ને!' રાસ્કોલનિકોવ ઘરે આવે છે ત્યારે બીજી સવારે, નોકરડી નાસ્ટાસ્યા એ ઠપકાનો જ પડઘો પાડે છે: 'હજુ સુધી ઘોર્યા કેમ કરો છો? જુઓ, બારણે દસ વાગવા આવ્યા... તમારા જેવો હોશિયાર ચબરાક આદમી આમ કોલસાના કોથળાની જેમ પડ્યો રહે, નહીં પોતાને કશા ખપનો કે નહીં બીજાને કશા ખપનો – એવું તે કાંઈ બને? પહેલાં તો તમે છોકરાં ભણાવતા હતા, ખરું ને? તો હમણાંના તમે કેમ કશું કરતા નથી?' એને એ જવાબ વાળે છે: '...હું કશુંક કરું છું....કામ કરું છું...વિચારું છું.' આ સાંભળીને નાસ્ટાસ્યા હસીને બેવડ વળી જાય છે – પીઠામાંના દારૂડિયાઓ માર્મેલાદોવની વાત સાંભળીને થઈ ગયા હતા તેમ. આ પહેલાં રાસ્કોલનિકોવ પોતાની જાતને ઉપાલમ્ભ આપી જ ચૂક્યો હતો: 'હું બકબક ઝાઝી કર્યા કરું છું ...આખો દિવસ આ નરક જેવા દરમાં પડ્યો રહીને નર્યો વિચાર કાંત્યા કરું છું.' આનો પડઘો જ એ નાસ્ટાસ્યાના ઉપાલમ્ભમાં સાંભળે છે. ઘેરા બનીને, ઘૂંટાઈને આવતા પડઘાઓની contrapunctual effect આ નવલકથામાં દોસ્તોએવ્સ્કીએ કુશળતાથી યોજી છે. તેનું જ આ એક નિદર્શન છે. નાસ્ટાસ્યાને જવાબ આપતાં એ ઘૂરકિયાં કરે છે તે વાસ્તવમાં તો પોતાની જ સામે કરતો હોય છે. માર્મેલાદોવના કુટુમ્બને મદદ કરવાનો એનો પ્રયત્ન એળે ગયો છે. આથી એ પોતાની ઉપયોગિતા સાબિત ન થવાથી હતાશ થઈને જ બેઠો હોય છે. આવી સ્થિતિમાં, અણજાણપણે, નાસ્ટાસ્યા એને વધુ ને વધુ ઉશ્કેરતી

જ જાય છેઃ 'તમને જે હાથ ખવડાવે છે તેને જ તમારે કરડવા નહિ જવું જોઈએ, સમજ્યા ને સાહેબ?... તમે એક રાતમાં પૈસાદાર થઈ જવા ધારો છો કે શું?' આ પ્રશ્નનો એ હકારમાં જવાબ આપે છે; પણ પછીથી નાસ્ટાસ્યાના આરોપમાંથી છૂટવાને થોડા પ્રયત્નો એ કરી જુએ છે. એ કોઈકને તો કશો ખપનો છે, એ સાવ અકિંચિત્કર તો નથી એવી પ્રતીતિ એ પોતાને કરાવવા માગે છે. પણ આ પ્રતીતિનું પ્રતિરૂપ – objective correlative બની રહે એવું કાર્ય કયું? – ને ફરી ફરી એ હત્યાની ઘટનાની આજુબાજુ આંટાફેરા ફરીને જ જાણે મરણિયો બનીને એ પોતાને સિદ્ધ કરવા મથે છે. પણ અહીં કેવો વેધક વ્યંગ દોસ્તોએવ્સ્કીએ યોજ્યો છેઃ પોતાને સિદ્ધ કરવાની મથામણ જ પોતાનો છેદ ઉડાવતી હોય તો? આવી છે માનવીની પરિસ્થિતિ! આથી હત્યા કર્યા બાદ રાસ્કોલનિકોવને એકાએક પરિસ્થિતિનું ભાન થાય છે ને એ બોલી ઊઠે છેઃ 'પણ આ હું શું કરી રહ્યો છું? મારે અહીંથી નાસી છૂટવું જોઈએ, બહાર નીકળી જવું જોઈએ.' માનવી હોવાની પરિસ્થિતિમાંથી આપણે બધાય નાસી છૂટવા ઇચ્છતા નથી? નાસી છૂટવાનો માર્ગ કયો? હત્યા – આત્મહત્યા?

પણ નાસ્ટાસ્યાના આ ઉપાલમ્ભથી અનેકગણો આકરો ઉપાલમ્ભ તો એ એની માતાનો જે પત્ર આપવા આવી છે તેમાં છે. એ પત્ર દ્વારા રાસ્કોલનિકોવ અને માર્મેલાદોવ વચ્ચેનું સામ્ય વધુ છતું થાય છે; રાસ્કોલનિકોવની વર્તમાન માનસિક પરિસ્થિતિને ઘડનારાં પરિબળોનો એથી ખ્યાલ આવે છે; હવે પછીના કથાનકનાં મહત્ત્વનાં પાત્રો – દુન્યા, લુઝિર્વ, સ્વીદ્રિગેય્લોવ – નો પ્રવેશ આ પત્ર દ્વારા જ થાય છે. રાસ્કોલનિકોવની યાતનાને એ વધુ કસીને એની આજુબાજુ બાંધી દે છે ને આ રીતે એને હત્યાના કૃત્ય તરફ આગળ ધકેલે છે. શૅક્સપિયર 'હેમ્લેટ'માં જેમ હેમ્લેટના પિતાનું ભૂત પહેલા દૃશ્યમાં બતાવીને પ્રેક્ષકોને સ્તબ્ધ કરી દેવાની સ્થૂળ તરકીબ કળાસૂઝથી યોજે છે તેમ દોસ્તોએવ્સ્કી પણ હત્યાના પ્રસંગ સુધી પહોંચવાની ભૂમિકા ભારે સૂક્ષ્મ કળાસૂઝથી તૈયાર કરે છે. આ પત્ર સારા સમાચાર લાવ્યો હશે એવી તો એની ધારણા નથી જ. એની માતાએ એમાં એની નિરુપયોગિતા, નિષ્ક્રિયતા અને એને કારણે આખા કુટુમ્બની જે અવદશા થઈ છે તેને માટે એ પોતે જ કેટલો જવાબદાર છે તે વિશે ગર્ભિત આક્ષેપો કર્યા છે એ સમજી જાય છે. અહીં માર્મેલાદોવની પત્ની અને રાસ્કોલનિકોવની માતા વચ્ચેનું સામ્ય વ્યંજિત થાય છે ને એ બંનેની સ્થિતિમાં રહેલું સાદૃશ્ય પણ છતું થાય છે. પુત્રની વ્યાજસ્તુતિ કરતાં કરતાં એને જ કારણે એની બહેન દુન્યાની શી અવદશા થઈ છે ને હવે એવા ભાઈને ખાતર એ બહેન કેવો તો આત્મભોગ આપવા તૈયાર થઈ છે તે વ્યંગથી કહે છે. આ રીતે દુન્યા અને સોન્યાનું સાદૃશ્ય પ્રકટ થાય છે ને એ સાદૃશ્ય માર્મેલાદોવ અને એની વચ્ચેના સાદૃશ્યને પણ સૂચવે છે. સ્વીદ્રિગેય્લોવની દુન્યા પર બદદાનત હતી, એનાથી એ વાજ આવી ગઈ હતી. પણ એના ફંદામાંથી છૂટવાથી જ એ કાંઈ બચી ગઈ નથી, હવે આ ભાઈને ખાતર જ એ લુઝિન જોડે સંસાર માંડવા તૈયાર થઈ છે. અહીં એની માતા આ લગ્નસમ્બન્ધ પ્રેમ વિનાનો, કજોડાંરૂપ ને નિરાનન્દ છે તે પણ ખૂબીથી સૂચવી દે છે. લુઝિન કેવો સ્વાર્થી, ભૂખાળવો ને અધમ છે તે પણ એ જ રીતે સૂચવી દીધું છે. આ લગ્ન પછીથી એની માતાને લુઝિનને અધીન થઈને જ જીવવાનું રહેશે. વળી એને પોતાને પણ ઘૃણાસ્પદ લુઝિનને આશ્રયે જ રહેવું પડશે. એની માતા પોતે તો કોઈની ઓશિયાળી થઈને રહેવા ઇચ્છતી નથી. છેલ્લે એની માતા એને વિનંતી કરે છેઃ 'બેટા, તારી બહેનને ચાહજે, એ તને જેવી રીતે ચાહે છે તેવી રીતે ચાહજે....બેટા, આ દુનિયામાં તું જ અમારી એકમાત્ર આશા છે, તું જો સુખી હશે તો જ અમે સુખી થઈશું.' આ વાંચીને એના મર્મસ્થાને આઘાત પહોંચે છે. આથી પ્રચ્છન્ન રીતે, એને માતા પ્રત્યે રોષ તથા ઘૃણાની લાગણી થાય છે. એલોન્યા ઇવાનોવ્નાને તો એ હત્યા કરીને દૂર કરે છે, પણ એની નિરર્થકતા અને અકિંચિત્કરતાનું ભાન કરાવનાર માતા તો જીવતી જ રહે છે. એને મળવા જતાં એ મૂર્ચ્છિત થઈ જાય છે ને ભાનમાં આવતાં એની માતા એને પંપાળવા પાસે આવે છે ત્યારે એને

ધૂત્કારી કાઢીને એ બોલી ઊઠે છે: ‘મને સતાવીશ નહીં!’

આ તબક્કે રાસ્કોલનિકોવ હત્યાના પ્રસંગની અત્યન્ત નજીક આવી જાય છે. બીજા કાચા નવલકથાકારે કદાચ અહીં જ હત્યાનો પ્રસંગ યોજી દીધો હોત. પણ અહીં હત્યાનું કૃત્ય અને હત્યા કરનાર સાધારણ કોટિનાં નથી. એના જેવા સ્વમાની ને બુદ્ધિનિર્ભર માણસે હજી પોતાની પોતાને પ્રતીતિ થાય એવું કશું કર્યું નથી; ને હવે એવું કશુંક જો પોતે જ નહીં નિપજાવી કાઢે તો થવાનું પણ નથી એવી એને ભીતિ રહે છે. અદના આદમીઓ જે કાંઈ નજીવું કરીને તુષ્ટ થાય તેનાથી એને સન્તોષ થાય એમ નથી; આવી સ્થિતિમાં કોઈ એને મદદ કરી શકે એમ નથી. એના સ્વમાને એને એકાકી બનાવી દીધો છે. આપણા દરેકમાં આપણો પોતાનો જ એવો એક અંશ રહેતો હોય છે જે આપણાથી પણ અસ્પૃશ્ય બનીને રહે છે. રાસ્કોલનિકોવ એ અંશનું પ્રતીક છે. એ અંશની તુલ્યગુણ કૃતિનું નિર્માણ કર્યા વિના એની ઝાંખી આપણે કરી ન શકીએ. આ અસાધારણ અંશને અસાધારણ માધ્યમની અપેક્ષા રહે છે. આપણી એ અસાધારણતા રહી રહીને એની પ્રચણ્ડતાથી આપણી સાધારણતાને છિન્નભિન્ન કરી નાખે છે. આ ધ્વંસથી બચીને રહેવા માટે પણ કશુંક કરવાની અનિવાર્યતા ઊભી થાય છે. અસાધારણની આ ઉન્મત્તતા કદી પીછો છોડતી નથી; એ સીમા ઉલ્લંઘીને શાશ્વતતાને ઝંખે છે. હત્યાની પાછળ અહીં આવી કશીક પ્રક્રિયા કામ કરી રહી છે.

દુન્યા અને એની માતા એને ખાતર પોતાને હોમી દેવા તૈયાર થયાં છે એ જાણીને હત્યાનો વિચાર એના મનમાં ફરીથી માથું ઊંચું કરે છે. એ વિચારને એ જેમ જેમ ખાળવા મથે છે તેમ તેમ એવા દરેક પ્રયત્ને એને જાણે નવી વાસ્તવિકતા પ્રાપ્ત થતી જાય છે. પણ દોસ્તોએવ્સ્કીની દૃષ્ટિએ હજી પરિણતિની સ્થિતિ આવી નથી. મૂંઝાઈ અકળાઈને ખુલ્લી હવામાં શ્વાસ લેવા નીકળે છે, પણ એ એના નસીબમાં નથી. એનું દરેક પગલું એને હત્યાની જ દિશામાં આગળ લઈ જાય છે. ઉત્કટતાની માત્રા તીવ્રતર બનતી જાય છે. દુન્યાની સ્થિતિનો સાક્ષાત્કાર વધુ પ્રબળ રીતે થાય એ હેતુથી દોસ્તોએવ્સ્કી અહીં એક ઘટના યોજે છે. બાગમાંથી પસાર થતાં કોઈ લંપટે દારૂનો નશો ચઢાવીને એ હાલતમાં પરવશ બનાવીને ભ્રષ્ટ કરેલી પંદર સોળ વરસની કન્યાને એ જુએ છે. એનું હૃદય ઊકળી ઊઠે છે. એની પાછળ કોઈ બીજો લંપટ આદમી પડ્યો છે. શરૂઆતમાં તો એને ઉગારવાનો એને ઉત્સાહ થઈ આવે છે. જો આટલું નાનું શું કાર્ય એ કરી શક્યો હોત તો એ આત્મવિશ્વાસ પ્રાપ્ત કરી શક્યો હોત. એ એનાથી બની શકતું નથી. વસતિનો અમુક ટકા ભાગ તો એ માર્ગે જવાનો જ, એવું એ મનને મનાવે છે. દુન્યાને સતાવનાર સ્વીદ્રિગેય્લોવ વિશે હમણાં જ એણે માતાના પત્રમાં વાંચ્યું છે. આથી એના મનમાં હવસખોરીનો ભોગ બનેલી એ કન્યા અને દુન્યાની છબી એક થઈ જાય છે ને એ બૂમ પાડી ઊઠે છે: ‘અલ્યા એય, સ્વીદ્રિગેય્લોવ! તું અહીં કેમ ટળ્યો છે?’ એને મદદ કરવાને એ પોલીસને વીસ કોપેક આપે છે, પણ પછી તરત જ વિચાર ફેરવી નાંખીને એ પોલીસને કહે છે: ‘છો ને એ લોકો મજા કરતાં, જવા દો, એમને છેડશો નહિ.’ પછી તરત જ પોતાની જાતને પૂછે છે: ‘હું એને મદદ કરનાર કોણ? કોઈનેય કશી મદદ કરવાનો મને અધિકાર છે ખરો? છોને એ એકબીજાને ભરખી જતા, મારે શું!…’ એ વીસ કોપેક પોતાના નહોતા માટે મદદ નથી કરતો એ કારણ વજૂદવાળું નથી. પૈસા આપ્યા વિના પણ એણે ધાર્યું હોત તો એ મદદ કરી શક્યો હોત. દોસ્તોએવ્સ્કીની સૃષ્ટિમાં તો પૈસાથી કરેલી મદદ હંમેશાં આફત નોતરી લાવે છે. સ્વીદ્રિગેય્લોવ કેટલા પૈસા વેરે છે! લુઝિન પણ મદદ કરવાની બડાશ નથી મારતો? પણ આવી મદદ તે ફોસલાવવાનો ત્રાગડો જ બની રહે છે. લુઝિન સોન્યાને ચોર ઠરાવવા જ પૈસા નથી આપતો? જેમ સ્વીદ્રિગેય્લોવને દુન્યાનો પ્રેમ મેળવવાની પડી નથી, એને તો શિયળભંગ કરીને હવસખોરી જ સંતોષવી છે તેમ રાસ્કોલનિકોવને આ કન્યા જોડે અંગત રીતે કશી નિસ્બત નથી, એ તો નાસ્ટાસ્યાના ઠપકાથી બચવાને કોઈને માટે કશુંક કરી નાંખવાના સાધન રૂપે જ એને

જુએ છે. સૂક્ષ્મ રીતે જોતાં આ પણ હત્યાનો જ એક પ્રકાર થયો. આવી હત્યા એ કરી શકે છે એનો પુરાવો જાણે અહીં રાસ્કોલનિકોવને મળી રહે છે. ત્યાર પછી એ રાઝુમિહિનને મળવા જવાનું વિચારે છે, પણ એનો સહવાસ પણ એને અસહ્ય લાગે છે. આથી એ નેવા નદીને કાંઠે ફરવા જાય છે, કાંઠા પરનાં ઝાંખરાંમાં સૂઈ જાય છે ને ત્યાંય આ હત્યાનો વિચાર એનો પીછો છોડતો નથી. એને સ્વપ્ન આવે છે. સ્વપ્નનો ઉપયોગ દોસ્તોએવ્સ્કીની કળાસૂઝની પ્રતીતિ કરાવે છે. એથી એક સાથે સમયનાં ત્રણ પરિમાણ ઉપસાવી આપી શકાય છે. રાસ્કોલનિકોવનું આ સ્વપ્ન જરા વીગતે તપાસવા જેવું છે. બાળપણમાં એણે ભારે લાકડાં લાદેલા ગાડાને ખેંચનારા ઘોડાને ક્રૂર રીતે ફટકારવાનું દૃશ્ય જોયેલું. સ્વપ્નમાં એ પોતાને સાતેક વરસની વયે પોતાના બાપ સાથે ફરવા જતો જુએ છે. એ બંને દેવળમાંના કબ્રસ્તાન તરફ જતા હોય છે. વચમાં એક પીઠું આવે છે. એમાંથી એક ધાડું નીકળીને ગાડામાં બેસે છે. એ ગાડું મિકોલ્કા નામના ખેડૂતનું છે. એક ઘરડી ને દૂબળી ઘોડી એ ગાડા સાથે જોડી છે. એનાથી આટલાં બધાં માણસોનો ભાર ખેંચાતો નથી. આથી લોકો રોષે ભરાઈને ચાબુક અને પરોણાથી એને ફટકારે છે ને એની આજુબાજુ નાચે છે. આખરે રોષથી ધૂંધવાઈને મિકોલ્કા પોતે લોખંડના સળિયાથી એને પૂરી કરે છે. આ દરમિયાન રાસ્કોલનિકોવ એ બધાંને મારતાં અટકાવવા આમથી તેમ દોડતો હોય છે. આખરે મરી ગયેલી ઘોડીને ભેટીને એની આંખોને ચૂમી લે છે. પછીથી એ ક્રોધનો માર્યો મિકોલ્કાને મારવા દોડે છે, પણ એનો બાપ એને વારે છે ને એ ચીસ પાડવા જતાં સફાળો જાગો ઊઠે છે. આ પહેલાં એણે એક દારૂડિયાને ઘોડી જોડેલી ગાડીમાં લઈ જવાતો જોયો છે. સ્વપ્નમાં એનો બાપ એને વારતાં કહે છે: ‘ચાલ હવે...એ તો બધા પીધેલા છે. એ મૂર્ખાઓને મન આ તો નરી મજાક છે. એ તરફ જોઈશ જ નહીં... એમાં આપણું કામ નહીં.’ આવી જ મતલબનું એણે બાગમાંની પેલી છોકરીના પ્રસંગમાં પોલીસને નહોતું કહ્યું? સ્વપ્નમાંથી એ જાગી ઊઠે છે ત્યારે એનાં અંગેઅંગ કળે છે. આ બધાંમાં સ્વપ્નના સંકેતને સમજવાની ચાવી રહેલી છે. ભૂતકાળના પ્રસંગની સ્મૃતિ રૂપે આવતાં આ સ્વપ્નનો અર્થ તો વર્તમાનને ચીંધે છે. સ્વપ્નમાં ભૂતકાળનો સાચો બનેલો પ્રસંગ પુનરાવર્તન પામે છે એવું અહીં કહ્યું નથી. એ ભૂતકાળ પણ સ્વપ્નમાં દેખાતો ભૂતકાળ હોઈને સ્વપ્નના જ અંશ રૂપ છે. મિકોલ્કા અને બીજા ખેડૂતોએ મળીને ઝબ્બે કરેલી ઘોડી તે સોન્યા અને લિઝાવેટા જેવી ‘નિર્દોષ છતાં બીજાનો ભોગ બનનારી સ્ત્રીઓનું પ્રતીક છે? કે પછી રાસ્કોલનિકોવ એ ઘોડીને ચૂમે છે એથી રાસ્કોલનિકોવ અને એ પ્રાણી વચ્ચેની એકતા નથી સૂચવી? ઘોડીને પડેલો માર એને પડ્યો હોય એમ સ્વપ્નમાંથી જાગતાં એનાં અંગ પણ કળે છે એ વીગત આવા સમર્થનમાં ટાંકી શકાય. એ ઘોડી, ભવિષ્યમાં એ જેની હત્યા કરવાનો છે તે ડોશીની સંજ્ઞા રૂપ પણ હોય તો હત્યા અને આત્મહત્યા આખરે તો એક જ વસ્તુ છે એનું સમર્થન થાય. આ રીતે સ્વપ્ન ભવિષ્યને પણ ચીંધે છે એમ કહી શકાય. સ્નોડગ્રાસ નામના કવિવિવેચકે તો આ સ્વપ્નમાંથી, ભારે ચતુરાઈ અને પરિશ્રમથી ઘણા અર્થ કાઢ્યા છે. એમનું કહેવું એવું છે કે રાસ્કોલનિકોવનો અપરાધ તે શિક્ષા ભોગવવાની, આત્મપીડનની વૃત્તિને કારણે એણે હાથે કરીને વહોરી લીધેલો છે. આ મત સ્વીકારવાથી દોસ્તોએવ્સ્કીને અભિપ્રેત સન્દિગ્ધતાને આપણા મતના સમર્થન ખાતર અને અનુકૂળ માપમાં વેતરી લેવા જેવું થાય છે. આમ છતાં, આ સ્વપ્નમાં રહેલા અનેક સંકેતોની શક્યતા તો દોસ્તોએવ્સ્કીએ ઊભી કરી જ છે એની ના કહેવાશે નહીં. આ સ્વપ્નથી રાસ્કોલનિકોવને વળગણ રૂપ બની રહેલા હત્યાના વિચારનું કંઈક અંશે વિમોચન થાય છે. સ્વપ્નમાંથી જાગ્યા પછી ‘એના હૃદયમાં ઊપસી આવેલું કોઈક ગૂમડું એકાએક ફૂટી ગયું હોય’ એવું સુખ એ અનુભવે છે. પણ સાથે સાથે ઘોડીને સળિયાથી મારી નાંખનાર મિકોલ્કાને રૂપે પોતાને જોઈને એ બોલી ઊઠે છે: ‘ભલા ભગવાન,... તો હુંય શું લોખંડનો સળિયો લઈને પેલીને આમ જ પૂરી કરીશ?’ આ સ્વપ્નથી જે કાંઈ લાગણીનું વિમોચન થતું હોય તે ઝાઝી વાર ટકતું નથી. પાછા વળતાં હેય માર્કેટમાંથી પસાર થતાં એ આકસ્મિક જ લિઝાવેટાને મોઢે સાંભળે છે કે આવતી કાલે સાત વાગે એ હેય માર્કેટમાં કશાક સોદા માટે આવવાની છે, આથી તરત જ એ મન સાથે નક્કી કરે છે કે આ તક

ઝડપી લેવી જોઈએ, કારણ કે ત્યારે એલ્યાના એકલી જ હશે. આ નક્કી કર્યા પછી એ ઘરે પાછો ફર્યો ત્યારે 'ફાંસીની સજા પામેલા અપરાધી' જેવો એ લાગતો હતો! આ પછી વળી ભૂતકાળનો એક પ્રસંગ એને યાદ આવે છે. એમાં પણ એક વિદ્યાર્થીને એણે આવી જ એક ડોસીને ખતમ કરીને એના પૈસાથી જીવનમાં દૃઢ થઈ માનવજાતિની સેવા કરવાના મનોરથની વાત કહેતો સાંભળેલો. 'એકની હત્યાથી બીજા સોની જંદિગી બચાવવી.' આવું સાદું ગણિત એમાં હતું. તો 'માનવતા'નું શું? એવો એના મનમાં પ્રશ્ન થાય છે ખરો, પણ એનો જવાબ એ એવો વાળે છે કે ગમે તેવા અપરાધ પછી પણ માણસને સન્માર્ગે વાળી શકાય છે. એવું જો ન હોત તો દુનિયામાં મહાન માણસો પાક્યા જ શી રીતે હોત? આમ આપણે છેક હત્યાના પ્રસંગ સુધી આવી પહોંચીએ છીએ.

દુન્યાનો પીછો પકડીને કથાનકમાં પ્રવેશતો સ્વીદ્રિગેય્લોવ દોસ્તોએવ્સ્કીનું એક લાક્ષણિક પાત્ર છે. એ એક રીતે રાસ્કોલનિકોવનું જ બીજું અડધિયું હોય એમ લાગે છે. હત્યા પછીના કથાનકમાં સોન્યા અને સ્વીદ્રિગેય્લોવનું વિશિષ્ટ સ્થાન છે. આથી સમ્ભવાસમ્ભવના મુદ્દાને પણ અવગણીને દોસ્તોએવ્સ્કી એ ધનિક લંપટને સોન્યાની પડખે જ લાવીને રાખે છે. સોન્યાની નજીક હોવાથી એ રાસ્કોલનિકોવના અન્તરંગની પણ નજીક આવી જાય છે. આમેય એ રાસ્કોલનિકોવની પાછળ પડછાયાની જેમ ફરતો હોય છે. દોસ્તોએવ્સ્કીએ જુદા જુદા બે કોણથી રાસ્કોલનિકોવના અપરાધની તપાસ યોજી છે. રાસ્કોલનિકોવ એનો આશય મનમાં ખોળીને પોતાને શોધવા મથે છે. એનું એક રૂપ સ્વીદ્રિગેય્લોવમાં છતું થાય છે. બંનેમાં, ઉપરથી દેખાતા વિરોધ છતાં, ઘણું સૂક્ષ્મ સામ્ય રહેલું છે. એ રાસ્કોલનિકોવનું જ એક મહોરું હોય એવું લાગે છે. હત્યાના પ્રસંગ પહેલાં એ કથાનકમાં પ્રવેશે છે, હત્યાના પ્રસંગને જાણે કે ધક્કો મારીને નજીક લાવે છે, હત્યાનું જ્ઞાન પણ સૌ પ્રથમ એને થાય છે ને એક રીતે કહીએ તો હત્યાનું કાર્ય એ જ પૂરું કરી આપે છે. 'બ્રધર્સ કારામાઝોવ'માં ઇવાન અને સ્પર્ડિયાકોવનો જે સમ્બન્ધ છે તે અહીં રાસ્કોલનિકોવ અને સ્વીદ્રિગેય્લોવનો છે. એ દરેક તબક્કે રાસ્કોલનિકોવ સામે દર્પણ બનીને ઊભો રહે છે. રાસ્કોલનિકોવ એ દર્પણમાં પોતાની વાસ્તવિકતા જોવાની હિંમત કરી શકતો નથી, છતાં અકળ રીતે એ સ્વીદ્રિગેય્લોવ તરફ ખેંચાય છે. એનું પાત્ર રાસ્કોલનિકોવના પાત્ર સાથે સમાન્તર વિકાસ સાધે છે ને રાસ્કોલનિકોવ સાથેની અન્તિમ મુલાકાત, એને આવતાં દુ:સ્વપ્નો અને એની આત્મહત્યાવાળા પ્રસંગો તો એવી રીતે આલેખાયા છે કે ઘડીભર આપણને એવો વહેમ જાય છે કે દોસ્તોએવ્સ્કીનું ધ્યાન સ્વીદ્રિગેય્લોવ પર જ કેન્દ્રિત તો નથી થયું ને! એ સ્વીદ્રિગેય્લોવના અપરાધને અને રાસ્કોલનિકોવના અપરાધને જોડાજોડ મૂકી આપે છે. બંને અતિમાનવ થવા પોતાની રીતે મથે છે. એમ કરવામાં મર્યાદા ઉલ્લંઘવી પડે છે, ને એ ઉલ્લંઘન જ અપરાધ રૂપ બની રહે છે. બંનેની અતિમાનવ થવાની રીત જુદી છે. રાસ્કોલનિકોવ અતિમાનવ થવા જતાં અપરાધ કરી બેસે છે. સ્વીદ્રિગેય્લોવ અપરાધ કરવાને અતિમાનવ હોવાનો ડોળ કરે છે. અતિમાનવ ધારે તે કરી શકવાને સ્વતન્ત્ર છે એવું નથી; પણ પોતાનું અતિમાનવપણું પુરવાર કરવાને એનાથી અપરાધ કર્યા વિના રહેવાતું નથી. આ વ્યંગાત્મક પરિસ્થિતિના પ્રતીક રૂપ સ્વીદ્રિગેય્લોવ બની રહે છે. એ આપણા દરેકમાં અકળ રીતે રહીને અણધારી જ દિશામાં આપણને દોરનાર તત્ત્વ છે. અપરાધ વિશે લખેલા લેખમાં રાસ્કોલનિકોવ જે દલીલ કરે છે તે જ દલીલ સ્વીદ્રિગેય્લોવની છે. એ પોતે કશી મર્યાદા વિનાની પોતાની અબાધ સ્વતન્ત્રતા અનુભવવાને જ રાસ્કોલનિકોવની જેમ પોતાની ચેતના પર, શુભ અને અશુભના દ્વન્દ્વથી પર રહીને, પ્રયોગ કરતો હોય છે. રાસ્કોલનિકોવ અને સ્વીદ્રિગેય્લોવનું સ્ત્રી પ્રત્યેનું વલણ પણ એક પ્રકારનું સામ્ય ધરાવે છે. બંને પ્રેમ જેવી વસ્તુને જાણતા નથી. રાસ્કોલનિકોવ સોન્યા કે પાશેન્કાની દીકરીને ચાહે છે તે એમની સૂક્ષ્મ કે સ્થૂળ સ્વરૂપની અપંગતાને કારણે; એને પ્રેમ નહીં પણ અનુકમ્પા કહી શકાય; અથવા યાતનાને માટેની આ પ્રીતિ આત્મપીડન (અને બીજે છેડેથી જોઈએ તો પરપીડન)નો જ એક પ્રકાર બની રહે. સ્વીદ્રિગેય્લોવ

નાની વયની બાળાઓને જ ફસાવવામાં આનન્દ માણે છે. રાસ્કોલનિકોવ આ બરાબર પકડી પાડે છે ને એને કહે છે: ‘વાસ્તવમાં કન્યા અને તારી વચ્ચેનો વયનો ગજબનો ગાળો અને તમારા બંનેના માનસિક વિકાસની અસમાન ભૂમિકા જ તારામાં એ કન્યાઓ માટેનું અદમ્ય આકર્ષણ જગાવે છે.’ દોસ્તોએવ્સ્કીની સૃષ્ટિમાં આવી નાની વયની ભ્રષ્ટ કરાયેલી નિર્દોષ કન્યાઓ આવે જ છે. એ લગભગ એનું વળગણ બની રહી છે. સ્વીદ્રિગેય્લોવ પોતાની અંદર ઊંડે ઊંડે ઘર કરી ગયેલી વિરતિએ રચેલા શૂન્યથી બચવાને લંપટનો પાઠ ભજવતો હોય છે. આથી એ રાસ્કોલનિકોવને જવાબ વાળે છે: ‘તમે જ કહોને, હું શા માટે મારી જાતને વારુ? સ્ત્રીઓનું મને અદમ્ય આકર્ષણ હોય તો પછી હું શા માટે સ્ત્રીઓનો ત્યાગ કરું?’ એ આ વાસનાને જ આ દુનિયામાં કશુંક સ્થાયી કહી શકાય એવું તત્ત્વ લેખે છે. એ સદા ધખ્યા કરતા અંગારાની જેમ આપણા લોહીમાં ધખ્યા કરતી નરી વાસ્તવિકતા છે. એનાં મૂળ આપણી જૈવિક પ્રકૃતિમાં છે, કશા કપોલકલ્પિતમાં નથી. આ અંગારો જલદીથી ઓલવાઈ જાય એવો નથી. એમાં રહેલા અતિરેકને સ્વીકારે છે, પણ એ અતિરેકમાં જ એની સ્વતન્ત્રતાનો પુરાવો છે, ને એ છોડી દેતાં મૃત્યુનો ભય એની સામે આવીને ઊભો રહે છે. એ ભયમાંથી મુક્ત થવા, સ્વતન્ત્ર થવા જ એ આત્મહત્યા કરે છે. આત્મહત્યાના દ્વારા જ આત્મસ્વતન્ત્રતા મેળવવાની રહે એમાં રહેલા વ્યંગ તરફ દોસ્તોએવ્સ્કી આંગળી ચીંધે છે. એનાં કાર્યો એ પોતાની અંદર પ્રયોગશાળામાં વિજ્ઞાનીની તટસ્થતાથી કરતો હોય એવી છાપ આપણા પર પડે છે. કાર્યો કરવાને આપણે સ્વતન્ત્ર છીએ, પણ કાર્ય બની ચૂક્યા પછી એનાં પરિણામો આપણાથી સ્વતન્ત્ર રીતે આપણા પર અસર કર્યે જાય છે ને વર્ચસ્ ભોગવે છે. સ્વીદ્રિગેય્લોવ આ પરિણામોનો ભોગ બને છે. દુન્યા સાથેની છેલ્લી મુલાકાતનું એના પર જે પરિણામ આવે છે તે દોસ્તોએવ્સ્કીએ રહસ્યમય રીતે નિરૂપ્યું છે. એને પરિણામે એ દુ:સ્વપ્નોની ભૂતાવળથી ઘેરાઈ વળે છે ને આખરે ‘સ્વેચ્છાએ રાજીખુશીથી ને પૂરા ભાનમાં’, ‘બ્રધર્સ કારામાઝોવ’નો ઇવાન કરે છે તેમ આ દુનિયામાં પ્રવેશવાની ટિકિટ એ પાછી સુપ્રત કરી દે છે. રાસ્કોલનિકોવ અને સ્વીદ્રિગેય્લોવની છેલ્લી મુલાકાત એ બે વચ્ચેના સામ્યને વ્યંજિત કરે છે. સ્વીદ્રિગેય્લોવની ઓરડી કાતરિયા જેવી જ લાગે છે, એમાં ટટાર ઊભા રહેતાં છતને માથું અડે છે. એની ભીંત પરનો કાગળ ઊખડી ગયો છે ને પીળો પડી ગયો છે. આ ઓરડી અને રાસ્કોલનિકોવના કાતરિયા વચ્ચે કશો ભેદ નથી. એડવર્ડ વાસિયોલેકે એમના વિવેચનમાં એ બંનેને આવતાં સ્વપ્નો વચ્ચેનું સામ્ય કંઈક તાણીતૂંસીને બતાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આમ છતાં, બંને એક જ આબોહવાના જીવ છે તે વરતાઈ આવે છે. આ રીતે સ્વીદ્રિગેય્લોવના ઉપાખ્યાનથી રાસ્કોલનિકોવના પાત્રનાં ઘણાં પરિમાણ ઉપસાવી આપીને ખૂન જેવી સ્થૂળ ઘટના પાછળ રહેલી ઊંડી સમસ્યાને ભારે સૂક્ષ્મતાથી દોસ્તોએવ્સ્કીએ પ્રકટ કરી છે.

૭

કોર્નેલ યુનિવર્સિટીના એક અધ્યાપકે આ નવલકથાને વખોડી નાખતાં કહેલું: ‘It’s a bad novel. You spend hours on the crime, hours on the punishment and nobody cares about either one.’ અધ્યાપક જ કરી શકે એવી આ લાક્ષણિક ટીકા છે. 1866માં પ્રસિદ્ધ થયેલી આ નવલકથા આજેય અધ્યાપકો જે પદ્ધતિએ વર્ગમાં નવલકથા ભણાવતા હોય છે (એ પદ્ધતિ કંઈક આવી: વાર્તાનો સાર આપવો, પાત્રોનાં લેખકે વર્ણવેલાં લક્ષણો જુદાં તારવી આપવાં, મુખ્ય પ્રસંગો વર્ણવી જવા, લેખકનું દૃષ્ટિબિન્દુ મુખ્ય નાયકના દૃષ્ટિબિન્દુ પરથી તારવી આપવું) તે પદ્ધતિને ગાંઠે એવી નથી. એક જ ચેતનાને જુદે જુદે ખૂણેથી અનેક દર્પણો ગોઠવીને પ્રતિબિમ્બિત કરવાનો પ્રયત્ન, ને એને અનુકૂળ પાત્રવિધાનને આપણી ‘પાત્રાલેખન’ની રૂઢ સમજથી ભાગ્યે જ ન્યાય કરી શકાય. રાસ્કોલનિકોવમાં પરસ્પરવિરોધી કેટલાં દ્વન્દ્વો છે, ને છતાં જેને દૃઢ પાત્રાલેખનની દૃષ્ટિએ જોતાં અસંગત કહી બેસીએ તે જ અહીં સમૃદ્ધ એવી સન્દિગ્ધતા

ઊપજાવી આપે છે. આ પ્રકારનું ambivalence દોસ્તોએવ્સ્કીની વાસ્તવિકતાનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. આપણામાં એકબીજાથી વિરુદ્ધ એવાં કેટલાં ભેગાં મળ્યાં હોય છે, એમના ઉધામા સહેવા ને એ બધાંની ધમાચકડી વચ્ચે આપણી આગવી સત્તાની સંવિત્તિને સ્પષ્ટ રીતે પામવાનો પ્રયત્ન કરવો, આ જ હેતુથી આપણી જાતને મહાપ્રયત્ને વિચ્છિન્ન થઈ જતી અટકાવીને ટકી રહેવા મથવું આ જ આપણી સૌથી મોટી સમસ્યા નથી? દોસ્તોએવ્સ્કી જેને u tragico-fantastic કહે છે તે પ્રકારની આ વાસ્તવિકતાના પ્રવેશ સાથે વાસ્તવિકતાના દૃઢ શૈલીના નિરૂપણને સ્થાને નવા પરિમાણવાળી ચૈતસિક વાસ્તવિકતાનું નિરૂપણ થવું શરૂ થયું. માનસવિજ્ઞાનની શાસ્ત્રીય ભૂમિકા રચાઈ તે પહેલાં 'ન્યુરોસિસ'નું કળારૂપ એણે પ્રકટ કર્યું. આ ન્યુરોસિસના ખાસ લક્ષણ રૂપ કર્તા અને કર્મની અભિન્નતા આ નવલકથામાં રાસ્કોલનિકોવ અને એણે કરેલી હત્યા, હત્યા અને એની શિક્ષા – આના નિરૂપણમાં પ્રકટ થાય છે. અપરાધથી તે શિક્ષા સુધીની કથાનકની ગતિ આ દૃષ્ટિએ તપાસવા જેવી છે. પોર્ફિરીનું પાત્ર એક રીતે રાસ્કોલનિકોવનો જ એક અંશ હોય એવું લાગે છે. રાસ્કોલનિકોવ અને એની વચ્ચેની મુલાકાતવાળા પ્રસંગોમાં સામસામે દર્પણ ગોઠવીને એક જ વસ્તુને અનેક ખૂણેથી સિદ્ધ કરવાની પદ્ધતિનું નિદર્શન જોવા મળે છે. એ પ્રસંગોના સંવિધાનમાં દોસ્તોએવ્સ્કીની મનુષ્યના મનમાં ચાલતા વ્યાપાર વિશેની કોઠાસૂઝ અને કળાકાર તરીકેની શક્તિ આપણને અચરજ પમાડે છે. જે લોકો પોતાની શિષ્ટસમ્મત સામાન્યતાનું મહોરું પહેરીને બેઠા હોય છે તેમનાં એવાં મહોરાં ઉતારી લઈને એની પાછળ રહેલી એમની સાચી આકૃતિ તથા પ્રકૃતિને ખુલ્લી પાડવાનું કામ દોસ્તોએવ્સ્કીએ કર્યું છે. આપણે બધા જ, ક્યિર્કેગાર્દ જેને 'sickness unto death' કહે છે તે ભોગવીએ છીએ. આ રોગનું નિદાન (નિદાન જ, કારણ કે ચિકિત્સા નવલકથાકારનો ધર્મ નથી) દોસ્તોએવ્સ્કીએ આબાદ કર્યું છે. આથી જ તો એ દાવો કરે છે: 'I say that I have actually succeeded in my novels and tales in unmasking some people, who reckon themselves in health, by proving that they are ill precisely because of their own health, i.e. because of as excessive conviction of their own normality, and they are infected by a most fearful self-opinion, by a shameful self-admiration, amounting almost to a belief in their own infallibility... these healthy people are far from being as healthy as they think, but on the contrary are very ill and that they ought to go and be cured.' આ જ રોગની વાત ત્યાર પછીથી કાફ્કા અને કૅમ્યૂએ આપણા જમાનામાં નથી કરી?

'ક્રાઇમ એન્ડ પનિશમેન્ટ'ની નવલકથા તરીકેની વિશિષ્ટતાનો ઊંડાણથી અભ્યાસ કરીએ તો નવલકથાનું સાહિત્યસ્વરૂપ પણ આપણે સારી રીતે અવગત કરી શકીએ. સમયની સંવિત્તિનું એણે ઉપજાવેલું નવું રૂપ કથાના પહેલા ખણ્ડમાં આપણા પર કેવી અસર પાડે છે! એ બધી ઘટનાઓ માત્ર ત્રણ દિવસમાં જ બની છે (લેઝારસ ત્રણ દિવસ સુધી મૃત અવસ્થામાં દટાઈ રહ્યો હતો, પછી એનું પુનરુત્થાન થયું હતું. માનવી માત્ર આજે લેઝારસની દશામાં નથી? આપણે આપણા ભૂતકાળ, ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિના કાટમાળ નીચે દટાઈને પુનરુત્થાનની રાહ નથી જોઈ રહ્યા?) ભૂતકાળને વર્તમાનની સીમામાં ખેંચી લાવીને, વર્તમાનમાં એનો સમાવેશ કરીને જ પ્રગટ થવા દીધો છે. પાત્રોના પ્રવેશ સાથે એ એનું ટૂંકું જીવનચરિત્ર આપે છે. આથી પાત્ર સાથે આપણે પરિચિત છીએ એવો ભાસ ઉત્પન્ન થાય છે, પણ એ પાત્ર કાર્ય આરમ્ભે કે તરત જ આપણે એ પરિચય પર આધાર રાખી શકવાના નથી તે સમજાતું જાય છે. આ પ્રકારની પાત્રવિધાનમાં કળાદૃષ્ટિએ જાળવેલી indeterminacy રાસ્કોલનિકોવના પાત્રમાં ઉત્તમ રીતે પ્રકટ થઈ છે. એની રચેલી ખૂનની યોજના પ્રમાણે એ ખૂન નથી કરી શકતો, લિઝાવેટાનું ખૂન એનાથી થઈ જાય છે. આને પરિણામે એની નેપોલિયન જેવા અતિમાનવ થવાની મહત્ત્વાકાંક્ષાને મોટો ફટકો પડે છે. આથી જ ઓર્તેગાએ કહ્યું છે: 'kDostoevsky

is a ક્realistક્ક્ not because he uses the material of life but because he uses the form of life.' નવલકથાકાર આ સિવાય બીજી કઈ રીતે જીવનને નિરૂપી શકે? મનુષ્યના આન્તરમનની ઘટનાઓ – સ્મૃતિ, સ્વપ્ન, ભ્રાન્તિ – પણ એની વાસ્તવિકતાનો અનિવાર્ય અંશ છે. આ દૃષ્ટિએ જ એ પોતાની વાસ્તવિકતાને કપોલકલ્પિતતાનો પર્યાય કહીને ઓળખાવે છે. ફ્રોઇડના આગમન પહેલાં એણે એ નવા ખણ્ડની શોધ કરી આપી. વિજ્ઞાન જેનું શાસ્ત્ર રચવાનું હતું તેની કળામાં અવતારણા કરી આપી ને યુગચેતનાને માટેનાં સમર્થ પ્રતિરૂપનો કળા દ્વારા આવિષ્કાર સાધી આપ્યો.

ક્ષિતિજ: માર્ચ, 1963

દુર્ગ / ફ્રાન્ઝ કાફ્કા કૃત ‘ધ કેસલ’નો પરિચય

ઓગણીસમી સદીના માનવીએ સરવાળો માંડીને આશાવાદ ઉપજાવ્યો: તમે ક્ષણ અને ક્ષણનો સરવાળો કર્યે જાવ એટલે શાશ્વતતા સિદ્ધ થાય; આધિભૌતિક સુખસમૃદ્ધિનો સરવાળો કરવાથી આપોઆપ આધ્યાત્મિકતા નીપજી આવે; એક પછી એક રૂપાન્તર ને પરિવર્તનનો સરવાળો કરવાથી પ્રગતિ પ્રાપ્ત થાય; પ્રયત્નો અને ક્ષતિઓનો સરવાળો માંડવાથી સત્ય હાથ લાગે. ડાર્વિનના ઉત્ક્રાન્તિવાદે પણ આ આશાવાદને પોષ્યો.

આ લેખું માંડવામાં માનવી એક મોટો આંકડો ભૂલી ગયો અને તે મૃત્યુનો. ક્ષણ અને ક્ષણનો સરવાળો કરતા હોઈએ ત્યાં જ મૃત્યુ આવીને આખું લેખું ખોટું પાડી દે. મૃત્યુથી સમયનો છેદ ઊડી જાય. ક્યિર્કેગાર્દે કહ્યું હતું કે માનવીને ક્ષણિકતા અને શાશ્વતતા વચ્ચે ઝોલાં ખાવાનું અનિવાર્ય છે. આથી ઉદ્‌ભવતો સંઘર્ષ અને એને પરિણામે આવતો વિષાદ માનવી ટાળી શકે નહીં. ઓગણીસમી સદીમાં માનવીઓનો સરવાળો કરીને સમાજ અને લોકશાહીની રચના થઈ. પણ એમ કરવાથી વ્યક્તિને નિઃશેષ કરી શકાય નહીં. આ સરવાળામાંથી જ સરમુખત્યારો નીપજી આવ્યા. એમણે માણસને આંકડાના જટાજૂથમાં, ધારાધોરણની કલમોમાં અટવાવી માર્યો. મરણની પણ સંખ્યા વધારીને એનું મહત્ત્વ દેખાય નહીં એવી ભ્રમજાળ રચી.

આ બધા પ્રયત્નો છતાં આશાવાદનો આભાસ ઝાઝો ટકી શક્યો નહીં. ડાર્વિનના ઉત્ક્રાન્તિવાદે બતાવેલી દિશાથી અવળી દિશામાં જઈને ફરી માનવી જન્તુ થવાની ઝંખના કરવા લાગ્યો. આંકડાની કિલ્લેબંદીમાંથી એ ભાગી છૂટ્યો. શાશ્વતતાને એ ક્ષણક્ષણના સરવાળા રૂપે જોઈ શક્યો નહીં. બે વસ્તુને જોડવાની કડી જ એને હાથ લાગી નહીં. ઈશ્વર ને નિયતિ આ કડીનું કામ આપતાં હતાં. પણ યુદ્ધ, મહામારી, ધરતીકમ્પ વગેરેથી થતા સંહારને જોઈને મનુષ્યને માટે ન્યાયી ઈશ્વરની કલ્પના કરવાનું અઘરું થઈ પડ્યું. ઈશ્વર અને નિયતિના ટેકા વિનાનો માનવી એકલો પડ્યો. આ એકાકીપણામાં સ્વયંનિર્ભરતાનું ગૌરવ હતું ને કેવળ પોતાના પરિઘમાં પુરાઈ રહેવાની લાચારીનો વિષાદ પણ હતો.

ભર્યાભર્યા વિશ્વમાં અનુભવાતી આ એકલતાનો વિષાદ ફ્રાન્ઝ કાફ્કાની આ નવલકથામાં અનુભવાયો છે. આ વિષાદ કાફ્કાની સૃષ્ટિમાં એક ડગલું આગળ વધે છે. એકાકી અને અટૂલો માનવી જો પોતા આગળ પોતાને સિદ્ધ કરી શકે તોય ઘણું. કાફ્કાની આ નવલકથાનો નાયક ક એ જ સિદ્ધ કરવા મથે છે. આખી નવલકથાનો વસ્તુવિકાસ, પોતાની જાતને આ રીતે સિદ્ધ કરવાના એના મરણિયા, ખંતીલા પણ નિષ્ફળ પ્રયત્નોથી જ, થતો રહે છે. આ નવલકથાનો અન્ત ન હોઈ શકે. કાફ્કાએ ધાર્યું હોત તો પણ આ નવલકથા પૂરી કરી શકાઈ ન હોત. મનુષ્યની પોતા વિશેની આ અનિશ્ચિતતા જ પોતાને ઓળખવાનું લક્ષણ બની રહી શકી હોત, પણ દુર્ભાગ્યે પોતાને વિશેની સંવિત્તિ પામવાની પ્રક્રિયા દરમિયાન પોતે જેને ‘હું’ કહે છે તે વેરણછેરણ થઈ જાય છે. એને પરિણામે શૂન્યના જ પર્યાય જેવી નરી પારદર્શકતા એને હાથ લાગે છે. આ પારદર્શકતા જ એને પોતામાંથી પણ બહિષ્કૃત કરે છે.

‘દુર્ગ’ આવા પોતામાંથી જ બહિષ્કૃત માનવની કથા છે. આપણી ભાષા એક અટપટી જંજાળ છે. માણસે પોતાના એક પગથી બીજો પગ સહેજ ઊંચી સપાટી પર મૂક્યો ને એણે ‘ઊર્ધ્વ’ અને ‘અધસ્’ની કલ્પના

કરી ચૌદ લોક ઉપજાવી કાઢ્યા. આ ચઢતી ઊતરતી ભાંજણીના ચોકઠામાં ઉન્નતિ અને અધોગતિનો હિસાબ માંડતો ગયો; એમાંથી એણે નીતિ અને ધર્મ તારવ્યાં; ઈશ્વરને માટેનું આસન ઘડ્યું. પણ અવકાશની બહાર જઈને જોઈએ તો ઉન્નતિ અને અધોગતિની આખી ભૂમિતિ બદલાઈ જાય, એને એક નવા પરિમાણમાં મૂકીને ફરીથી તપાસવાનું રહે. માનવી ખરેખર અવકાશની બહાર ગયો તે પહેલાં પોતાની કલ્પનાના બળે એ આ પગલું ભરી જ ચૂક્યો હતો. એમ કરવાની અનિવાર્યતા તો એને ક્યારનીય વરતાઈ ચૂકી હતી. એણે, પોતે જે સૃષ્ટિમાં રહે છે તે સૃષ્ટિ વિશે ને પોતા વિશે, વિચાર કર્યો ને એને લાગ્યું કે પોતે એનો જ એક અંશ હોવાથી એ વિશે, કશું પૂર્ણપણે કહી શકે નહીં. પોતા સહિતની સૃષ્ટિને વિશે એની અંદર રહીને એ શી રીતે કશું કહી શકે? ફિલસૂફોએ તો આ સમ્બન્ધમાં હાથ ધોઈ નાખ્યા, પણ કળાકાર કાંઈ એમ થોડો જ ગાંજ્યો જાય! સૃષ્ટિની અંદર એના એક અંશ બનીને જીવવાની અનિવાર્યતાને, એના યથાર્થ સ્વરૂપમાં ઓળખવા માટે, એણે કલ્પનાથી, એ સૃષ્ટિની બહાર રહીને જીવનારા, મનુષ્યને અવતાર્યો. એ મનુષ્યને સ્મૃતિ ન હોઈ શકે, કારણ કે એને કાળ નથી. આપણી વાસ્તવિકતાની પડખે એની કપોલકલ્પિતતા કાફકાએ મૂકી. આ નવા પરિમાણની ભૂમિતિરચના કાફકાએ આ નવલકથામાં કરી છે.

કાર્ય અને કારણ, સાધ્ય અને સાધન, પહેલાં અને પછી, ત્યાં અને અહીં – આવી કડીથી આપણે આપણી વાસ્તવિકતાને શૃંખલાબદ્ધ કરીએ છીએ અને એની વચ્ચે પુરાઈને આપણી જાતને સુરક્ષિત માનીએ છીએ. પણ વર્તમાન સન્દર્ભની બહાર નીકળી જઈને આ વાસ્તવિકતા પર નજર નાંખીએ તો? આપણી પછી દસેક પેઢી વીત્યા બાદ, આપણી દટાઈ ગયેલી સંસ્કૃતિને કોઈ ખોદી કાઢે તો આપણે જે ઉપકરણો આજે વાપરીએ છીએ તેનો, તેનાથી સિદ્ધ થતાં કાર્યો તથા પરિણામો સાથેનો, સમ્બન્ધ જોડવાનું કદાચ શક્ય ન રહે; ને જો એ શક્ય ન રહે, એ કડી તૂટી જાય તો આપણે જેને મૂલ્ય કહીએ છીએ તે કેવળ એક અલગ હકીકત (કચબા) માત્ર બની રહે. આપણી ઉપરની નક્ષત્રગ્રહોની સૃષ્ટિ એ મૂલ્યોની સૃષ્ટિ નથી, કારણ કે આપણે એની બહાર છીએ. એમાં પ્રવેશીને, એની હકીકતોની અંદર અનુસ્યૂત થઈને, આપણી ચેતના મૂલ્યોની ગૂંથણી કરતી નથી. આવી દૃષ્ટિએ કાફકાની નવલકથાનો નાયક પોતે જે સૃષ્ટિમાં આવી ચઢ્યો છે તે સૃષ્ટિને જુએ છે. એમાં પ્રસંગો બને છે, પણ પ્રસંગોને બનવા માટેની કાળની ભૂમિકા કાઢી નાખી હોવાથી એની આનુપૂર્વી શક્ય નથી. ‘આ પછી આ બન્યું’ એમ આપણે, આપણી જૂની ટેવ મુજબ, કહેવા જઈએ કે તરત જ કાફકા બધું ઊલટુંસૂલટું કરી નાખે. એકી સાથે, એક જ વ્યક્તિને વિશે, પરસ્પરવિરોધી ઘણું બન્યા કરતું હોય ત્યારે આનુપૂર્વીથી એનો ઇતિહાસ બતાવવાનું શક્ય ન રહે.

જે પરિવર્તનશીલ છે તેને સમજવાને માટે એ પરિવર્તનોના સન્દર્ભમાં કશાક અવિકારી (absolute) ગૃહીતની અપેક્ષા રહે છે. એવા કૂટસ્થ તત્ત્વની મદદથી જ એ પરિવર્તનોમાં હેતુની કે લક્ષ્યની પ્રતિષ્ઠા કરી શકાય. આ હેતુ જ એ પરિવર્તનોને દિશા આપીને સાર્થકતા તરફ દોરે, પણ એ અવિકારી તત્ત્વ ક્યાં છે? એ શું છે? પરિવર્તનો હેતુશૂન્ય બનતાં જતાં લાગે ત્યારે આપણા ગૃહીતની ફેરતપાસ કરવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય. કાફકાની નવલકથાનો નાયક આપણા સૌના વતી એ ફેરતપાસની પ્રવૃત્તિ હાથ ધરે છે.

કાફકાની કળાકાર તરીકેની શક્તિ એ છે કે આવી અસાધારણ પ્રવૃત્તિની વાત કરવા માટે એ, લગભગ તુચ્છ ને નજીવી લાગે એવી અલ્પ સામગ્રીનો ઉપયોગ કરે છે. આવી અલ્પતાની ઉપર આટલી ભવ્ય ઇમારત નવલસૃષ્ટિમાં કોઈએ ભાગ્યે જ રચી હશે. ઇતિવૃત્તને, કથાનકને, એ પ્રાધાન્ય આપતો નથી. ઇતિવૃત્તનો દરેક અંશ પ્રતીકાત્મક બનીને નવલકથાના મર્મના પરિમાણનો બૃહત્ વિસ્તાર આપે, એવી અસાધારણ એની રચનાશક્તિ છે. આમ છતાં, એમાં એક પ્રકારની નિર્વ્યાજ સરળતા રહેલી છે, ને તે અસાવધ વાચકને ભુલાવામાં નાખી દે છે.

આપણે ઇતિવૃત્ત પર એક નજર નાખી લઈએ: નવલકથાનો નાયક ક એક નમતી સાંજે, મોજણીદાર તરીકે, ગામમાં ફરજ પર હાજર થાય છે. ગામ બરફથી ઢંકાઈ ગયું છે. ગામમાં પ્રવેશ કરતાં પહેલાં એ લાકડાનો પુલ ઓળંગે છે. આ પુલની બીજી બાજુની દુનિયા વિશે આપણને કશી માહિતી નથી. એ પુલ તે જાણે આપણને પરિચિત એવી વાસ્તવિકતા સાથે સાંકળતો સેતુ છે, એના સમય અને સ્થળના પરિમાણને પણ, આ પુલ ઓળંગતાંની સાથે જ, આપણે પાછળ મૂકતા આવીએ છીએ. કથાનકમાં માત્ર એક-બે વાર પુલની પેલે પારની દુનિયાની આછી સ્મૃતિ નાયકને થાય છે. આ પુલ ઓળંગતાં ક ધુમ્મસમાં ઢંકાયેલા દુર્ગનો આછો આભાસ જુએ છે, પણ એ ગાઢા ધુમ્મસમાં ક્યાંય સહેજ સરખોય પ્રકાશનો અણસાર દેખાતો નથી, આથી કને પોતાની ઉપર એક આભાસી શૂન્યતા તોળાઈ રહી હોય એવો અનુભવ થાય છે. દુર્ગનો આ પ્રથમ અનુભવ, તે પછીના આખા કથાનક દરમિયાન, પેલાં ગાઢાં ધુમ્મસની જેમ, કની ચેતનાને આવરીને રહે છે. અંધારું થઈ ગયું હોવાથી ક એક વિશ્રાન્તિગૃહમાં આશ્રય લેવા જાય છે, ત્યાં જગ્યા નથી. એટલે મુખ્ય ખણ્ડના એક ખૂણામાં પરાળ પાથરીને એને માટે સૂવાની કામચલાઉ સગવડ કરવામાં આવે છે. માંડ એની આંખ મળી છે ત્યાં કોઈ એને ઢંઢોળીને જગાડે છે ને આ ગામમાં રાતવાસો કરવા બદલનો પરવાનો એની પાસે છે કે નહીં તેની તપાસ કરે છે. આ ગામ દુર્ગની હકૂમત નીચે છે ને દુર્ગમાંથી પરવાનો મેળવ્યા વિના ગામમાં રહી શકાય નહીં. કને અહીંથી પોતાની ઓળખ આપીને પોતાનો નિશ્ચિત પરિચય સિદ્ધ કરવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ કરવી પડે છે. નવલકથાના પહેલા પાનાથી જ એના આ ઉધામા શરૂ થઈ જાય છે. આખી નવલકથામાં, રૂંધાયેલા શ્વાસે, એ એકસરખો પોતાની જાતને સ્થાપિત કરવાના હક્ક માટે મથતો રહે છે. એના આ પ્રયત્નો ને દુર્ગના તન્ત્રની જટાજાળનું આલેખન એવી રીતે થયું છે કે એથી ક્રમશઃ આપણો પણ શ્વાસ રૂંધાતો જાય છે. અનિશ્ચિત, અપરિચિત ભયની ભૂતાવળ આપણી આંખ સામે નાચવા લાગે છે, ને તેમ છતાં, કથાના નાયકની જેમ, આ અવિરત પ્રયત્નોમાંથી જ ઉદ્ભવતા કશાક કેફ કે સંમોહનને કારણે, ક્રમશઃ વધુ ને વધુ જટિલ બનતી ને વ્યર્થતાની દિશામાં જ આગળ વધતી, આ પ્રવૃત્તિના વૃત્તની બહાર આપણે પગ મૂકી શકતા નથી. ક પોતાને મોજણીદાર તરીકે ઓળખાવે છે ને એ રૂએ એને ગામમાં રહેવાનો હક છે એમ કહે છે. આ હકીકતની ખાતરી કરવા દુર્ગના અધિકારીને ટેલિફોન કરીને પૂછવામાં આવે છે. પહેલાં તો આ બાબતમાં થોડી ગૂંચ ઊભી થાય છે, પણ પાછળથી એક મોજણીદારની નિમણૂક થઈ છે ખરી, એટલું જાણવા મળે છે. પણ ક જ એ મોજણીદાર છે એ તો સાબિત કરવાનું જ રહે છે. બીજી સવારે પોતાના મોજણીદાર તરીકેના કામની વિગત વિશે તથા આ ગામમાંના પોતાના સ્થાન વિશે નિશ્ચિતતા પ્રાપ્ત કરવા ક દુર્ગની દિશામાં જવા નીકળે છે. આછા બરફના પડથી ઢંકાયેલા ને સવારના તડકામાં તગતગતા દુર્ગની રૂપરેખા હવે ક સામે સ્પષ્ટ થાય છે. એ દુર્ગ બહુ જૂનોપુરાણોય નહોતો કે સાવ નવોય નહોતો લાગતો. નાનાં નાનાં ગીચોગીચ ઊભેલા પથ્થરિયાં મકાનોના સમૂહ જેવો એ લાગતો હતો. એ દુર્ગ છે એમ જો કોઈએ એને કહ્યું ન હોત તો એને ટેકરી પરની નાની વસતિ રૂપે જ એણે જોયો હોત. એની આજુબાજુ કાગડા ઊડતા હતા. એમાં એક ટાવર હતો, પણ તે દેવળનો હતો કે પછી કોઈના ઊંચા મકાનનો તે કહી શકાય એમ નહોતું. રસ્તા પરનો બરફ ટેકરી પરના બરફ કરતાં ગાઢો હતો, ને એમાંથી રસ્તો કરવાનું ઘણું મુશ્કેલ હતું.

જેમ જેમ ક આગળ વધે છે તેમ તેમ દુર્ગ દૂર ને દૂર જતો હોય એવું લાગે છે. એને લાગે છે કે એ માંડ બેએક કલાક ચાલ્યો હશે, પણ થોડા જ વખતમાં અંધારું છવાઈ જાય છે. આખરે થાકીને એ એક નાની ઝૂંપડીમાં આશ્રય શોધે છે. ઝૂંપડીમાંનો વૃદ્ધ કશુંક અસ્પષ્ટ અવાજે બોલે છે, તેને આવકારના શબ્દો માની લઈને ક અંદર પ્રવેશે છે. અંદર દાખલ થતાં રસોડાના હૂંફભર્યા વાતાવરણમાં એ થોડી વાર આરામ કરે છે. ત્યાં એક માણસ એને કહે છે: ‘તમે અહીં રહી શકશો નહીં. આતિથ્યના આ અભાવથી તમને આશ્ચર્ય તો

થશે, પણ અહીં અતિથિ-સ્વાગતનો રિવાજ નથી. કોઈ મુલાકાતી સાથે અમને કશી નિસ્બત નથી.' આ જ શબ્દો, રહી રહીને, થોડે થોડે ગાળે, ક આખા ગામમાંથી સાંભળતો રહે છે. ગામની વચ્ચેનું પોતાનું આ પારકાપણું ને એકલતા એને વધારે ખંતથી ને મરણિયાપણાથી પોતાના સ્થાનને સ્થાપિત કરવાના પ્રયત્નો કરવા પ્રેરે છે. એ ઝૂંપડીમાંથી બહાર નીકળે છે ત્યારે અધારું ગાઢ થયું છે ને બરફ વરસવા લાગ્યો છે. રસ્તા પર એને ઊભો રહી ગયેલો જોઈને પાસેના ઘરની બારીમાંથી કોઈક ડોકાઈને પૂછે છેઃ 'તમે કોની રાહ જુઓ છો?' ક જવાબમાં કહે છેઃ 'આ રસ્તેથી કોઈક સ્લેજ પસાર થતી હોય તો અહીંથી મારે મુકામે પહોંચી જઉં.' પણ પેલો માણસ કહે છેઃ 'આ રસ્તા પર તો વાહનવહેવાર છે જ નહીં.' પણ પોતાની સ્લેજમાં બેસાડીને એ કને એને મુકામે પહોંચાડી આવે છે. મુકામે પહોંચતાં ક બે જુવાનોને પોતાની રાહ જોતાં બેઠેલા જુએ છે. એ બે – આર્થર અને જેરેમિયાહ – એના મદદનીશ છે. કને એ બંને એકસરખા લાગે છે – બે સાપ જેવા એકસરખા! આથી એને મન તો એ બે મળીને એક જ માણસ થાય છે. પોતાને પરિચિત મદદનીશની એ રાહ જોતો હતો, પણ આ તો સાવ અજાણ્યા છે. આ મદદનીશો તે જાણે કની પોતાની જ સાક્ષીભૂત ચેતના હોય, ક્યિર્કેગાર્દ જેને other-self કહે છે તે હોય, એવું લાગે છે. કની બધીય પ્રવૃતિના – પ્રેમની સુધ્ધાં – એ અનિવાર્ય સાક્ષી છે, ને કનું સ્થાન લઈ લેવા સુધીની હદે એ જાય છે. આ દરમિયાન દુર્ગમાંના એક ખાતાના વડાનો એના પર પત્ર આવે છે. એના અક્ષર ક માંડ ઉકેલી શકે છે. પત્ર લખનારનું નામ તો એ ઉકેલી શકતો નથી, પણ પત્ર લાવનાર સંદેશવાહક બાર્નાબાસ એનું નામ કલામ છે એમ કહે છે. ગામનો મુખી એ કનો સીધો ઉપરી છે ને જરૂરી માહિતી બાર્નાબાસ સાથે સંદેશો મોકલાવીને કલામ પાસેથી મેળવી શકાશે એવી, પત્રમાં સૂચના છે. આ સંદેશો આપીને બાર્નાબાસ જતો હોય છે ત્યાં ક પાછળ દોડીને એને ઊભો રાખે છે ને જો ભવિષ્યમાં સંદેશો મોકલવો હોય તો એને ક્યાં શોધવો તે વિશે પૂછે છે. બાર્નાબાસ એ વિશે કશો નિશ્ચિત જવાબ આપી શકતો નથી. પોતાના મુકામની વ્યવસ્થા સન્તોષકારક નથી એમ કહીને ક બાર્નાબાસ સાથે દુર્ગની દિશામાં જવા નીકળે છે. પણ બાર્નાબાસ કને પોતાને ઘેર લઈ જાય છે. ત્યાં ક બાર્નાબાસનાં વૃદ્ધ માતાપિતા તથા એની ઓલ્ગા અને આમાલિયા નામની બે બહેનોની ઓળખાણ કરે છે. ઓલ્ગા થોડો દારૂ લેવા માટે હેરેનહોફ નામના વિશ્રાન્તિગૃહમાં જાય છે, તેની સાથે ક પણ ત્યાં જાય છે. એ વિશ્રાન્તિગૃહમાં એને સગવડભર્યો રાતવાસો મળશે એવી એને આશા છે, પણ એને જાણવા મળે છે કે એ વિશ્રાન્તિગૃહ તો માત્ર દુર્ગ પરના અમલદારોને માટે જ છે, ને તે રાતે કલામનો મુકામ એ વિશ્રાન્તિગૃહમાં છે. કલામને રૂ-બ-રૂ મળવાની શક્યતાથી ક ઉત્સાહી બને છે. ઓલ્ગા એને પીઠામાં લઈ જાય છે. ત્યાં ક ફ્રીડા નામની નોકરડીને મળે છે. ફ્રીડા કને એક કાણામાંથી કલામ બેઠો છે તે બતાવે છે. એ બેઠો બેઠો, માથું ઝૂકાવીને ઊંઘતો હોય છે. આથી કને એના ચહેરાનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવતો નથી. પણ ગામમાં કોઈનેય કલામના ચહેરા વિશે સ્પષ્ટ ખ્યાલ નથી. સવારે એનો ચહેરો જુદો લાગે છે, દારૂ પીધા પછી વળી એનો ચહેરો બદલાઈ જાય છે, કોઈ સાથે વાત કરે છે ત્યારે એનો ચહેરો જુદો હોય છે ને એકલો બેઠો હોય ત્યારે જુદો હોય છે. એની પાસેથી સંદેશા લાવનાર પેલા બાર્નાબાસને પણ, આ જ કારણે, ખાતરી નથી કે એ સંદેશા કલામ જ મોકલાવે છે કે બીજું કોઈ! એ ઘણુંખરું નિદ્રાધીન અવસ્થામાં જ દેખાય છે. માત્ર કલામ નહીં, બીજા દુર્ગના અમલદારો પણ રાત દરમિયાન, પથારીમાં પડ્યા પડ્યા જ, અરજદારોને મુલાકાત આપે છે. એ અમલદારોનાં નામમાં પણ ગોટાળો ઊભો થાય છે (જેમ કે સોર્તિર્નિ અને સોર્દિની વચ્ચે આવો ગોટાળો ઘણાંનાં મનમાં છે).

વળી દુર્ગ તરફ જવાના રસ્તા વિશે પણ ગામમાં કોઈને કશી નિશ્ચિત માહિતી નથી. ઘડીમાં એક રસ્તો ચાલુ હોય છે તો ઘડીમાં બીજો. વાર્તામાં મોટે ભાગે રાતનો જ સમય વર્ણવાયો છે. સૂર્ય તો દેખાતો જ નથી, ચન્દ્રનું પણ ક્યાંય વર્ણન નથી. માત્ર થીજી ગયેલા રૂપેરી બિન્દુ જેવા તારાવાળું આકાશ ને બધે છવાયેલો

બરફ કે ગાઢો અન્ધકાર – એટલું જ આ સૃષ્ટિમાં દેખાય છે. એ સૃષ્ટિમાં બાળકો કોઈક વાર દેખાય છે, પણ એમનો કિલકિલાટ નથી. પંખીઓમાં માત્ર એક વાર કાગડાઓને ઊડતા વર્ણવ્યા છે. પંખીઓનો ટહુકાર પણ આ સૃષ્ટિમાં કાને પડતો નથી. વૃક્ષો છે, પણ એનાં પાંદડાં સરખાં જાણે હાલતાં નથી. એની ડાળીઓ પર ગૂંછળું વાળીને પડેલા સાપ સળવળે ત્યારે જ પાંદડાં હાલે છે! આપણને પરિચિત પ્રકૃતિદશ્યોનો આ સૃષ્ટિમાં કેવળ અભાવ છે. આ બધાંને કારણે એક વિશિષ્ટ પ્રકારના ભયાનકની અહીં નિષ્પત્તિ થાય છે.

ફ્રીડા કલામની રખાત છે. કલામ હેરેનહોફમાં રાતવાસો કરે છે ત્યારે એને પોતાની પાસે બોલાવે છે. પણ આ પ્રેમ નથી. પ્રેમને નિષ્ઠાની અપેક્ષા છે, નિષ્ઠાને સ્મૃતિની, કલામને સ્મૃતિ છે જ નહીં. ફ્રીડાની મા પણ એક વખત કલામની માનીતી હતી. એ કલામને ભૂલી શકતી નથી. પણ કલામ એને ઓળખે પણ નહીં એની એને ખબર છે ને એ પરિસ્થિતિ એણે પૂરી સ્વાભાવિકતાથી સ્વીકારી લીધી છે. ફ્રીડા દ્વારા કલામની નજીક પહોંચવાની ઇચ્છાથી ક એની જોડે સમ્બન્ધ બાંધે છે ત્યારે ફ્રીડાની મા કહે છે કે: ‘એ તમને પરણે તોય કલામથી દૂર એ કદી ખસી શકવાની નથી.’ ફ્રીડા પોતે કલામ સાથેના સમ્બન્ધથી ગૌરવ અનુભવે છે. ને છતાં, એ રાતે હેરનહોફના પીઠામાં, પ્રથમ પરિચયે જ, એ ક જોડે પ્રેમ કરી નાખે છે. પણ આ પ્રેમ તે આપણી સૃષ્ટિનો, આપણને પરિચિત, પ્રેમ નથી. દારૂના ખાબોચિયામાં આળોટીને ને અજીઠી વસ્તુઓના ટુકડા વચ્ચે રગદોળાઈને બંને પ્રેમ કરે છે. એ વેળાનો કનો પ્રતિભાવ નોંધવા જેવો છે: ‘કલાક પછી કલાક વીતતા ગયા, એ દરમિયાન બંને એક બનીને શ્વાસ લેવા લાગ્યાં, બંનેમાં જાણે એક જ હૃદય ધબકવા લાગ્યું (રોમેન્ટિક પ્રેમને માટેનો આ વ્યંગ અછતો રહેતો નથી.) આ દરમિયાન કને લાગ્યું કે એ પોતાની જાતને ખોતો જતો હતો, એ જાણે કોઈ અજાણ્યા પ્રદેશમાં રઝળી રહ્યો હતો, કોઈ પણ માણસ કદી ગયો હોય તેથીય ઘણે દૂર સુધી એ નીકળી ગયો હતો. એ દેશ એટલો તો અજાણ્યો હતો કે એની હવા પણ જાણે કોઈ નવા જ પ્રકારની લાગતી હતી, એમાં કોઈ શ્વાસ લે તો એની વિચિત્રતાને કારણે મરી જ જાય, ને છતાં એનું સંમોહન એવું હતું કે એમાં આગળ ને આગળ વધતા જઈને જાતને ખોયા વિના રહેવાય એમ નહોતું. આથી કલામના ઓરડામાંથી સત્તાવાહી પણ નિર્વૈયક્તિક સાદે ફ્રીડાને બોલાવવામાં આવી ત્યારે એ પહેલાં તો ચોંક્યો પણ પછીથી એમાં એને આછી આસાયેશનો અનુભવ થયો.’ ફ્રીડા પોતે તો કને છોડીને કલામ પાસે જવા તૈયાર નથી, પણ ક જ એને મોકલે છે. પાછળથી ક કલામ પર સંદેશો મોકલીને પોતાના ભાવિ વિશે પુછાવે છે ત્યારે એના જવાબના બદલામાં એ કલામની ઇચ્છા મુજબ ગમે તે કરવાની તૈયારી બતાવે છે. એમાં ફ્રીડાના ત્યાગનો પણ સમાવેશ થઈ જાય છે. કાફ્કા અહીં પ્રેમને એક ઉદ્ધારક કે તારક શક્તિ કે મૂલ્ય તરીકે દોસ્તોએવસ્કીની જેમ રજૂ કરતો નથી. આ પ્રસંગને માટેનો રચેલો પરિવેશ, એમાં રહેલી ગૂંગળામણ, આત્મવિઘાતકતા આ વાતને સ્પષ્ટ કરે છે. બીજે એક પ્રસંગે નિશાળના મકાનમાં ક ફ્રીડાનો સહવાસ સેવીને પતિપત્ની તરીકે ગામના એક વાસી તરીકે સાધારણ જીવન ગાળવાની ઇચ્છાથી સામાન્ય નોકર તરીકે પણ રહેવા તૈયાર થાય છે, ત્યારેય ફ્રીડા સર્વાંશે એની બનતી નથી. કેમ કે કના મદદનીશની આંખોમાં એને કલામની દૃષ્ટિ દેખાય છે ને એ કને કહે છે કે આપણે એકબીજાને નિશ્ચિન્ત બનીને વિશ્રમ્ભપૂર્વક ચાહી શકીએ એવું એક માત્ર સ્થાન તો કબર જ છે. આથી એ આખરે કના મદદનીશ જેરેમિયાહ જોડે ચાલી જાય છે.

એક બાજુ ફ્રીડા છે તો બીજી બાજુ આમાલિયા છે. ફાયર બ્રિગેડના યોજાયેલા ખાસ સમારમ્ભમાં સોતિર્નીની દૃષ્ટિ આમાલિયાના પર પડે છે. એથી બીજા બધા તો અનુગૃહીત થયાનો અનુભવ કરે છે, પણ આમાલિયા જુદી માટીની ઘડાયેલી છે. સોતિર્ની બીજે જ દિવસે દૂત સાથે સંદેશો મોકલીને આમાલિયાને પોતાની પાસે તેડી મંગાવે છે. આમાલિયા એનો કાગળ ફાડી નાખીને દૂતને ધૂત્કારી કાઢે છે. સોતિર્નીનું આ અપમાન તે

દુર્ગનું અપમાન છે. આ બદલ આખા કુટુમ્બને ઘણું સહન કરવાનું આવે છે. કાફકા આખી વસ્તુને અત્યન્ત સન્દિગ્ધ બનાવી દે છે. ઓલ્ગાની વાત પરથી આપણા પર એવી છાપ પડે છે કે આમાલિયાને સોર્તિની માટે ભાવ નહોતો એવું પણ નથી. તેમ છતાં આમાલિયાનું આ દુર્ગવિરોધી આચરણ એને શિક્ષાપાત્ર બનાવે છે. એના બાપની નોકરી જાય છે, ગામ આખું એ કુટુમ્બનો બહિષ્કાર કરે છે. આખરે આમાલિયાનો બાપ પ્રાયશ્ચિત્ત કરવા દુર્ગના રસ્તા આગળ, અમલદારના આવવાની રાહ જોતો, દિવસોના દિવસ ઊભો રહે છે, બરફમાં ઠરીને મરણતોલ થઈ જાય છે. મહામહેનતે એના ભાઈ બાર્નાબાસને સંદેશવાહકનું કામ મળે છે ને એ રીતે દુર્ગ સાથેનો સમ્બન્ધ બાંધવાની ભૂમિકા સ્થપાય છે. પણ બાર્નાબાસ દુર્ગના અમલદારો સુધી પહોંચી જ શકતો નથી, આથી કશી આશા બાંધવાની ભૂમિકા તૈયાર થતી નથી.

મોજણીદાર તરીકેનું સ્થાન પામવા મથતો ક, ગામના મુખી પાસેથી એક દિવસ સાંભળે છે કે ગામને મોજણીદારની જરૂર નથી એવો સંદેશો તો આ પહેલાં ક્યારનોય દુર્ગ તરફ રવાના કરી દેવાયો છે. પણ એ ખોટા ખાતામાં થઈ પડ્યો હોવાથી આ બાબતમાં સોર્દિની ખાસ તપાસ ચલાવી રહ્યો છે. એ ભૂલ પકડાતાં એનું ભાવિ નક્કી થશે. આથી જો ગામમાં રહેવું હોય તો નિશાળમાં સાફસૂફી કરનારની જગ્યા સ્વીકારી લેવી એવી એને સલાહ આપવામાં આવે છે, ને તે ફ્રીડાને ખાતર અને એ ગાળામાં કલામ પાસેથી ફ્રીડા દ્વારા કશો ખુલાસો મળી જાય એવી આશાથી કચવાતે મને એ સ્વીકારે છે. આ દરમિયાન જ કલામ પાસેથી બાર્નાબાસ સંદેશો લાવે છે. એમાં કના મોજણીદાર તરીકેના કામની પ્રશંસા કરવામાં આવી છે! આ અસંગતિનો ક મેળ પાડી શકતો નથી. સંદેશો મોકલનાર, સંદેશો લાવનાર, સંદેશો પોતે આવ્યા વિશે એને સંદેહ ઊપજે છે ને અન્તે, એને પરિણામે, પોતા વિશે જ એને સંદેહ ઉપજે છે. અન્તમાં એ બહુ થાક્યો હોય છે ત્યારે એલેન્ગિર નામના અમલદારને મળવા જતાં ભૂલથી એ બુર્ગેલ નામના બીજા સેક્રેટરીના ઓરડામાં ઘૂસી જાય છે, ને ત્યાં બુર્ગેલ બધી આંટીઘૂંટી વિગતે સંભળાવતો હોય છે. ત્યારે ક ઘસઘસાટ ઊંઘી જાય છે.

આમ ને આમ એકબીજાથી વિરોધી સંદેશાઓ, ચહેરા બદલતા અમલદારો, દૂર ને દૂર સર્યે જતો દુર્ગ ને આ બધાંને પરિણામે પોતાને દઢ રીતે સ્થાપિત કરવાની સ્થિતિથી દૂર ને દૂર સર્યે જતો ક – આ પરિસ્થિતિનો ક્યાંય અન્ત દેખાતો નથી, માટે વાર્તાનોય અન્ત નથી. વાર્તાના અન્ત ભાગમાં ‘જા, જા ચાલ્યો જા. તું ક્યાં તો મૂરખ છે, ક્યાં તો બાળક છે, ને ક્યાં તો ભારે દુષ્ટ ખતરનાક આદમી છે.’ એવો જાકારો કને સાંભળવાનો રહે છે.

કાફકાની બધી જ કૃતિઓમાં આ પ્રકારની અગતિકતા, ‘સ્વ’ને દઢપણે સ્થાપવાના મરણિયા પ્રયાસ, એની નિષ્ફળતા, પરાયાપણું, અટૂલાપણું, વિષાદ, ભય – આ બધાંની મિશ્ર છાયાઓથી બનેલી એક સંકુલ ભાત ઊપસી આવતી લાગે છે. રજ્જુમાં સર્પની ભ્રાન્તિ થાય તે પ્રત્યક્ષ જ્ઞાનથી કે પ્રત્યક્ષની સ્મૃતિથી નિવારી શકાય, પણ જ્યાં સ્મૃતિ જ ન હોય, પ્રત્યક્ષમાં જ એક સાથે અનેક વિરોધી છાયાઓ ભળેલી હોય, સત્ય અને ભ્રાન્તિનો વિવેક કરી આપનારું નિર્ણાયક તત્ત્વ જ દૂર ને દૂર સરી જતું હોય ત્યાં વાસ્તવિક અને કપોલકલ્પિત, એ બેય તાણાવાણાની જેમ એવાં તો ઓતપ્રોત થઈ જાય છે કે એ બેના ભેદના પાયા પર રચેલાં ધોરણો આપોઆપ નિરર્થક નીવડે છે. આલ્બેર કેમ્યૂના સિસિફસની જેમ આ કથાનો નાયક પણ અન્તહીન, નિરર્થક ને અસંગત પ્રવૃત્તિમાં પ્રામાણિકતાભરી નિષ્ઠા અને ખંતથી મચ્યો રહે છે. મહાકાવ્યના નાયકના ગૌરવ કરતાં જુદા પ્રકારનું એનું મહત્ત્વ છે. એ કોઈ કુળને તારતો કે ડુબાડતો નથી. રાજ્યો ઉથલાવતો નથી. એ કેવળ પોતાને દઢતાથી સ્થાપવાની તસુ ભોંય શોધે છે, પોતાના પરિચયને માટેની એક સંજ્ઞા શોધે છે.

આ કથામાં રૂપકગ્રન્થિ શોધવાના ને પોતાને અભિમત સમીકરણો માંડવાના પ્રયત્નો થયા છે. ‘દુર્ગ’ તે આપણા અસ્તિત્વને નિયન્ત્રિત કરતી દિવ્ય સત્તા ને ગામ તે આપણો અપૂર્ણ સંસાર, ક એમાં ભટકતો જીવ, આમાલિયા એ સત્તાનો વિદ્રોહ કરનાર શાપિત આત્મા – આમ ઘણા વિવેચકોએ પદ માંડ્યાં છે. પણ કાફ્કાની રચના, દેખીતી રીતે સરળ છતાં, એવી તો સંકુલ છે કે આટલાં સાદાં પદમાં એનું હાર્દ સમાઈ જતું નથી. દુર્ગના અમલદારો દૈવી તત્ત્વો છે એવી છાપ આપણા પર પડતી નથી. એ બધા મોટે ભાગે નિશાચર છે, એમનામાં આસુરી આવેગો છે, ઘણુંખરું તેઓ અગોચર રહે છે, એટલા પૂરતા જ એમને દૈવી કહી શકાય નહીં. તેઓ અપાર્થિવ લાગે છે, અલૌકિક નહીં, અને ભૂતાવળ પણ અપાર્થિવ જ હોય છે ને! આ દુર્ગ કાઉન્ટ વેસ્ટનો છે. ‘વેસ્ટ’નો અર્થ decompose થવું, વિચ્છિન્ન થવું એવો પણ છે. નિયતિ તો બધું નિયત કરે છે, પણ આ દુર્ગની અમલદારશાહી તો બધું જ અનિશ્ચિત અવસ્થામાં ને અન્તે શૂન્યની સ્થિતિમાં સરી પડવાની અવસ્થામાં રાખે છે. મનુષ્ય હંમેશાં પોતાથી અતીત એવા transcendental તત્ત્વની કલ્પના કરે છે, ને એ તત્ત્વ એનાં કાર્યોને નિયત કરનાર ઋત છે, એમ માને છે. આથી થોડી ગૂંચો ઉકેલવાનો ભાર કદાચ હળવો બનતો હશે, થોડું ભ્રાન્તિનું આશ્વાસન મળતું હશે. પણ જે મૂળમાં જઈને તંતોતંત તપાસ કરવા નીકળ્યો છે તેને તો આ ‘દુર્ગ’ માથા પર તોળાઈ રહેલા ધુમ્મસની શૂન્યતા રૂપે જ દેખાય છે. અહીં આત્માની અધ્યાત્મયાત્રાનું આલેખન નથી; આપણી દિશાશૂન્યતાનું સૂચન છે. મોજણીદાર એટલે સીમા નક્કી કરનાર, સરહદના ઝઘડાઓ પતાવનાર, આપણી વીસમી સદીનો ‘બૌદ્ધિક.’ પણ બુદ્ધિ જેને માપી શકે નહીં, જેના વડે બુદ્ધિની મર્યાદાનું જ માપ નીકળી જતું હોય તેનું શું? આથી જ ‘મોજણીદાર’ને માટેના મૂળ કૃતિના જર્મન શબ્દમાં આડમ્બર, મિથ્યાભિમાન ને ધૃષ્ટતાનું પણ સૂચન રહ્યું છે. બાર્નાબાસ એ ઇસુના મૂળ બાર મુખ્ય શિષ્યો પૈકીનો નહીં, છતાં પાછળથી એ પદવીનો ગણાતો શિષ્ય છે. એ રીતે આ કથાસૃષ્ટિમાં કને માટે બાર્નાબાસ જ મુખ્ય આશ્વાસન થઈ પડે છે. પણ એ બાર્નાબાસ એના ચળકાટવાળા રેશમી પોશાકમાં જેટલો ખાનદાન લાગે છે તેટલો વાસ્તવમાં નથી. એ કપડાં ઉતારે છે ત્યારે એની છાતી કોઈ સાધારણ મજૂરના જેવી લાગે છે. આમ, આ સૃષ્ટિમાં જે કાંઈ દેખાય છે તે તેવું છે પણ ખરું, ને નથી પણ ખરું. એ વિશે કશી નિશ્ચિતતા પર આવવું જ અશક્ય છે, આમ આ ‘દુર્ગ’ કોઈ અતીન્દ્રિય પરમ તત્ત્વનું નહીં, પણ કેમ્યૂ જેને અસંગતિ (ચમજેગિ) કહે છે તેનું પ્રતીક બની રહે છે.

કાફ્કાની બે નવલકથાઓઃ ‘મુકદ્દમો’ (The Trial) અને ‘દુર્ગ’ એ કૅમ્યૂને મતે એકબીજાને પૂરક નીવડે છે... ‘મુકદ્દમો’માં ચાલતો મુકદ્દમો સમયના પરિમાણની બહાર ચાલે છે. પરિસ્થિતિ સાથે તત્સમ થઈને કેવળ નિશ્ચિહ્ન સાધારણતાને અપનાવવી ને એમાં જ જીવનની ઇતિ માનવી એટલે જ જીવનનો છેદ ઉડાડી દઈને મરણને અપનાવવું આ દોષ જોસેફ કે.નો છે. ને એ મરી જ ચૂકેલો હોવાથી માત્ર એને એની સાચી વાસ્તવિકતાનું ભાન કરાવવા પૂરતો જ આ મુદદ્મો ચાલે છે. કયામતનો દિવસ સમયની સીધી રેખાને છેડે આવે એમ માનવું ખોટું છે. ખરું જોતાં એ સમયમાં જ આપણે જીવીએ છીએ, માટે દરેક પળ કયામતના દિવસ બરાબર છે. કાફ્કાની ‘મેટામોર્ફોસિસ’–રૂપાંતર–માં પણ જ્યોર્જ સામ્સા લાંબા જન્તુની અવસ્થાને પામે છે. એમાં એના જીવનની સાચી વાસ્તવિકતા કેવી તો જઘન્ય ને જુગુપ્સાજનક છે તેનું સૂચન છે. ‘પીનલ કોલોની’ નામની વાર્તામાં આવતું માનવહત્યાને માટેનું યન્ત્ર એવું છે કે એ દેહાન્તદણ્ડ પામેલાના કપાળમાં એના દાંતાથી અપરાધને લિપિબદ્ધ કરે છે, ને અપરાધને લિપિબદ્ધ કરવાની પ્રક્રિયા દરમિયાન જ પેલો ગુનેગાર, પોતાનો અપરાધ જાણ્યા વિના, મરી જાય છે! આ બધાંની પાછળ રહેલી વિભીષિકા તે માનવના આખાય લોહીતરસ્યા ભૂતકાળે ઊભી કરેલી ભૂતાવળના પડછાયામાંથી સરજાઈ છે. કાફ્કાએ એ ભૂતાવળ આડેનો પડદો ખસેડી નાંખ્યો છે. પિકાસોનાં ચિત્રોમાં થતાં વક્રીકરણ (distortion) વિશે કાફ્કા આગળ એક મિત્રે ફરિયાદ કરી ત્યારે એના જવાબમાં કાફ્કાએ કહેલુંઃ કળા એ એક વિશિષ્ટ પ્રકારનું દર્પણ

છે, ને જેમ ઘડિયાળ કેટલીક વાર આગળ જાય છે તેમ આ દર્પણ પણ આગળ દોડી જાય છે ને અનાગતની છબિને પ્રતિબિમ્બિત કરે છે. આપણે એને જોયું નથી, માટે વર્તમાનનું એ વક્રીકરણ છે એમ આપણે માની બેસીએ છીએ.

'દુર્ગ'માં અવકાશનો આભાસી પ્રસાર છે, ને એની પડછે એક ને એક પ્રકારની ખંતપૂર્વક થતી પ્રવૃત્તિ દ્વારા સૂચવાતો રૂંધી નાંખે એવો સાંકડો સમયનો ખણ્ડ છે. આ એકવિધતાને કારણે સમય જાણે સ્થગિત થઈ ગયેલો લાગે છે. આ બેની વિરોધાત્મક સહોપસ્થિતિ અકળ રીતે આપણા પર સચોટ અસર પાડી જાય છે. એનું નામ પાડી શકાતું નથી, ને છતાં એની અસરથી મુક્ત રહી શકવાનું પણ બનતું નથી.

એક નાના સરખા ટુચકામાં કાફ્કા કહે છે કે મારા બે રિપુઓ છે. એ પૈકીનો એક મને આગળ હડસેલે છે, પાછળ હઠવા દેતો નથી; ત્યારે બીજો મને પાછળ ને પાછળ હડસેલે છે, આગળ વધવા દેતો નથી. આ ઠેલાઠેલીમાં હું જો રેખાની બહાર નીકળી જાઉં તો એ બે રિપુઓ સામસામે આવી જાય, ને પછી એ બેના યુદ્ધના નિર્ણાયક બનવાની પાત્રતા મને આપોઆપ મળી રહે. માનવચેતના વિશે આ એક દ્યોતક વિધાન છે.

કાફ્કાની સૃષ્ટિની જે સમસ્યા છે તે 'ચીનની મોટી દીવાલ' એ કથામાં સચોટ રીતે પ્રકટ થયેલી દેખાય છે. સંરક્ષણ માટે, સમ્પત્તિ માટે, સત્તાની દૃઢ સ્થાપના માટે દીવાલ તો બાંધવી જોઈએ. પણ જેમ હકૂમતનો પ્રદેશ મોટો તેમ દીવાલ મોટી. પણ માણસ તો બધું ટુકડે ટુકડે કરી શકે, ને વળી દીવાલ બંધાવનાર શહેનશાહ એટલે દૂર કે એનો સંદેશો આ માણસો સુધી પહોંચતાં સુધીમાં તો પેલો શહેનશાહ મરી ચૂક્યો હોય, ને છતાં આ પ્રજાજનો તો હજુ જૂના શહેનશાહના અમલને જ અનુસરતા હોય! કાળ બધું બદલી નાંખે છે, સાધન સાધ્યને ભક્ષી જાય છે, પરિણામે કશું નિવિર્કારી કે કૂટસ્થ રહેતું નથી, ને છતાં એવા કશાકની કલ્પના કર્યા વિના માણસને ચાલતું નથી. આખરે આ કલ્પના જ માણસનું કારાગૃહ બની રહે છે.

'દુર્ગ'માં પણ સંદેશાઓથી ચાલતો વહેવાર, એ સંદેશાઓની અવિશ્વસનીયતા, તૂટી પડતી કડીઓ, અને પરિણામે અરાજક અનિશ્ચિતતા – આનું ચિત્ર આપણે જોઈએ છીએ. ઉંદરની કથા દ્વારા કાફ્કાએ આ વાત સચોટ રીતે કહી છેઃ પહેલાં તો વિશાળ મહાલયને જોઈને ઉંદર દીવાલને ઘસાઈને છુપાવાનો ખૂણો શોધતો હતો. પછી દીવાલ નજીક ને નજીક આવતી ગઈ, ને આખરે, આગળ વધવાનો રસ્તો જ ન રહ્યો, કારણ કે સામે એને પકડવાનું પાંજરું હતું. આથી બિલાડીએ સલાહ આપીઃ 'વાત સાવ સાદી છે. તું દિશા બદલી નાંખ.' ઉંદરે જેવી દિશા બદલી કે તરત બિલાડી એને હડપ કરી ગઈ!

ક્ષિતિજઃ સપ્ટેમ્બર, 1960

અનુકમ્પાશીલ માનવ

ગઈ (1960) જાનેવારીની ચોથી તારીખે મોટર અકસ્માતથી આલ્બેર કૅમ્યૂનું અવસાન થયું. પોતાના આ પ્રકારના અવસાન પર કૅમ્યૂને ટીકા કરવાની હોય તો એ કદાચ આટલું જ કહે: જોયું ને, કેવું અસંગત!

આ અસંગતિ – absurdityનો સંકેત કૅમ્યૂની સૃષ્ટિમાંથી સ્પષ્ટ થાય છે. એમ તો ફ્રેન્ચ સાહિત્યમાં 1926માં આન્દ્રે માલરોએ એની નવલકથામાં આ સંકેતનો પ્રવેશ કરાવ્યો જ હતો. એની નવલકથાના એક પાત્રને મુખે એણે બોલાવ્યું છે: ‘યુરોપના માનવીના જીવનના કેન્દ્રમાં, એના જીવનની બધી મહાન ક્ષણોને આવરી લેતી, પાયાની અસંગતિ રહેલી છે.’ ફ્રેન્ચ કવિ આંરિ મિશોની કવિતામાંનું પાત્ર Plume એ કૅમ્યૂની નવલકથા ‘The Outsider’ના નાયકના જ ગોત્રનું છે. એક પ્રકારની નિલિર્પ્ત નિષ્ક્રિયતાથી એ બધી ઘટનાઓમાંથી પસાર થાય છે. પણ દુનિયાની રચના જ એવી છે કે કોઈ અહીં નિષ્કલુષ કે નિષ્પાપ રહી શકતું નથી. ઘટનાઓની તન્તુજાળ કોઈને છોડતી નથી.

આમ છતાં આ અસંગતિના સંકેતને કૅમ્યૂએ પોતે નવી વિશિષ્ટતાથી અનુપ્રાણિત કર્યો છે. કોઈ પણ યુગનો સમર્થ સર્જક પોતાના યુગની સમસ્યાઓના કેન્દ્રસ્થાનથી દૂર રહીને સરજી શકતો નથી. જેટલી એની સંવિત્તિ વધારે વ્યાપક અને વિશદ તેટલે અંશે એની કૃતિ વધારે સાચી અને સમર્થ. કેમ્યૂના સર્જનની મહત્તા એની સંવિત્તિની વ્યાપકતા અને વિશદતામાં રહેલી છે. લ્લચગિ બનચૈાિઅ – નિર્મળ વિશદતા એ જ, કૅમ્યૂને મતે, સન્દિગ્ધતાથી ભરેલા આ વિશ્વમાં, માનવીનો એક માત્ર વિશિષ્ટ અધિકાર છે. પૂરેપૂરી પ્રામાણિકતા, સન્નિષ્ઠા અને સચ્ચાઈથી જીવનારને અસંગતિ વરતાયા વિના રહેતી નથી. એક બાજુ તર્કના પ્રમેયના ચોકઠામાંથી હંમેશાં છટકી જતું સન્દિગ્ધ વિશૃંખલ વિશ્વ અને બીજી બાજુ એ વિશ્વને તર્કબદ્ધ અસન્દિગ્ધ રૂપે પારખી લેવા ઇચ્છતી માનવીની બુદ્ધિ; એક બાજુ અનન્તને માટેની મનુષ્યની અભીપ્સા અને બીજી બાજુ નિશ્ચિત અન્ત રૂપ મરણ – આમ આકસ્મિકતા, સન્દિગ્ધતા, માનવજીવન અને ‘સત્ય’ વચ્ચેનું ન ટાળી શકાય એવું દ્વૈત અને જેને યથાર્થ કે વાસ્તવિક કહીએ છીએ તેની તર્કશ્રદ્ધેય બુદ્ધિસમ્મત સમજની અશક્યતા – આ પાયામાં રહેલી અસંગતિ છે. અસંગતિ એ નિરપેક્ષ અસમ્બદ્ધ અદ્વિતીય તત્ત્વ નથી. એ માનવીનું મન અને જગત – આ બે વચ્ચેનો સમ્બન્ધ છે. આ પરિસ્થિતિની વિશદ સૂઝને પણ કૅમ્યૂ ‘અસંગતિ’ કહીને ઓળખાવે છે.

આ અનિવાર્ય ક્લેશકર દ્વૈતનો પડકાર ઝીલવા માટેનું મનુષ્ય પાસેનું સૌથી સબળ શસ્ત્ર તે પોતે જે પરિસ્થિતિમાં છે તેને વિશેની વિશદ નિર્ભ્રાન્ત સંવિત્તિ.

જગત અને માનવમનને સાંકળનારી કડી તે જ અસંગતિ. જો એ સમ્બન્ધને જાળવી રાખવો હોય તો અસંગતિનો સ્વીકાર કર્યે જ છૂટકો. પણ અસંગતિના આવા સ્વીકારમાં એક પ્રકારનો પડકાર પણ રહેલો છે. જે અસંગતિથી સંકળાયેલા આ સમ્બન્ધનું tension સહી શકતા નથી, તેઓ કોઈ પણ પ્રકારે આ સમ્બન્ધને છેદી નાખવાની યુક્તિ ઉપજાવે છે – દ્વૈતમાંથી અદ્વૈતનું આશ્વાસન ઊભું કરે છે. કૅમ્યૂને મતે આ ‘આધ્યાત્મિક’ કે ‘વૈયક્તિક આપઘાત’ કરવા જેવું છે: ક્યાં તો જગતને સમજવા મથતી બુદ્ધિને નકારી દો

અથવા તો બધું શૂન્ય છે એમ કહી દો. અસંગતિનો પડકાર જ, એક રીતે જોઈએ તો, આપણા પુરુષાર્થનું પ્રેરક બળ છે.

માનવીય સન્દર્ભની બહારની કોઈ ભૂમિકા પર કૂદકો મારીને આનું સમાધાન શોધવું એ આ પડકારથી પરાજય પામ્યાનો સ્વીકાર કરવા બરાબર છે. માનવીય સન્દર્ભની બહારના એવા અતીત નિરપેક્ષ તત્ત્વથી પોકળ આશ્વાસન સિવાય આપણને કશાની પ્રાપ્તિ થઈ નથી. પુરુષાર્થની સક્રિયતા માટે અસંગતિનો સ્વીકાર આપણા હિતમાં છે. અસંગતિનો શાહમૃગીય વૃત્તિથી નકાર કરવાને બદલે એને પડકારવાનો પુરુષાર્થ કરવો એ વધુ ઇષ્ટ છે. જે બુદ્ધિની પકડમાં આવતું નથી, ને વિશૃંખલ છે, તેને પકડવા મથતી બુદ્ધિનો નિષ્ફળ છતાં અવિરત પ્રયત્ન એ આપણા જીવનનું સૌથી ગૌરવભર્યું ભવ્ય દૃશ્ય છે.

આમ પડકાર અથવા વિદ્રોહ (rebel) જ આપણા જીવનનું વિધાયક બળ છે, મૂલ્ય (value) છે: I resist, therefore we are. કૅમ્યૂ કહે છે કે આ સૃષ્ટિમાં કશો સુસંગત બુદ્ધિગમ્ય અર્થ રહેલો નથી, પણ એમાં માનવી છે, ને એ માનવી એવા અર્થની શોધમાં છે. આપણને તો આ માનવી સાથે નિસ્બત છે. આપણી ‘શાશ્વતી સમા’ તો દિવસના રાત તરફના વળાંકમાં છે; આપણે ક્ષણને જ જીવીએ છીએ ને જાણીએ છીએ. મૃત્યુ પછી કશું સાતત્ય રહેતું નથી.

અનુભવોના સંકલનમાંથી કોઈ પરમ તત્ત્વ નીપજી આવે એવી અગમ્ય રાસાયણિક પ્રક્રિયા થતી નથી. આથી બધી જ ક્ષણો એક સરખા મહત્ત્વની છે. અહીં એકની અવેજીમાં બીજું મૂકીને જીવી શકાય નહિ. આવી ક્ષણક્ષણની સજાગ સજીવતાનો ક્ષુરધારનિશિત આપણો માર્ગ છે. આપણી આસક્તિને સમ્બન્ધની અપેક્ષા છે, પણ જ્યાં અસંગતિ સિવાયનો કશો સમ્બન્ધ જ ન હોય, ત્યાં આસક્તિ નહીં પણ નિલિર્પ્તતા જ આપણને પરવડે. માટે કૅમ્યૂ કહે છે કે આપણું ભોજ્ય તે નિલિર્પ્તતા છે ને આપણું પેય તે અસંગતિ છે – આમાંથી જ આપણે પોષણ મેળવવાનું છે; કોઈ નિરપેક્ષ અતીત તત્ત્વની ભ્રાન્તિને આધારે લટકતા રહેવાનું નથી. આ દૃષ્ટિમાં શૂન્યવાદની અરાજકતા નથી, અહીં કશું અદૃષ્ટ આપણા પુરુષાર્થની ધારને ખાંડી કરતું નથી, અહીં વિશદ સંવિત્તિનો સ્વચ્છ પ્રકાશ છે, ભ્રાન્તિનું ધૂંધળું ધુમ્મસ નથી.

માનવી આ અસંગતિને કેવી રીતે પડકારે છે? કૅમ્યૂ કહે છે કે મનુષ્યની સર્જકપ્રતિભા એ આ અસંગતિને સ્વીકારીને પોતાની આગવી સૃષ્ટિમાં નવી સંગતિ સરજાવે છે. કળામાં વાસ્તવિકતાનો નકારપૂર્વકનો સ્વીકાર છે. આ નકારપૂર્વકના સ્વીકારને કારણે વિશૃંખલ અરાજકતાભરી વાસ્તવિકતામાંથી સર્જક પોતાનું ઋત ઉપજાવે છે. આમ કળામાં વિશિષ્ટ સંવિધાનને સિદ્ધ કરનારું જે આયોજન તે જ particular અને universal વચ્ચેની વ્યવહારમાં દેખાતી અસંગતિને ટાળે છે. આપણે જે સંવેદનો ઇન્દ્રિયથી અનુભવીએ છીએ એમાં સાતત્ય નથી, અસંગતિ નથી; પણ કળાકાર એ સંવેદનોને વિશિષ્ટ સંવિધાનથી જે સ્વરૂપ આપે છે તેમાં આ પૃથક્ પૃથક્ સંવેદનો એકબીજામાં લય પામીને એક અનનુભૂત સંવિત્તિ ઉપજાવે છે. ઇતિહાસ માનવજીવનની ઘટનાઓને ‘પ્રગતિ’, ‘વિકાસ’, ‘ઉત્ક્રાન્તિ’ કે એવા કશા સિદ્ધાન્તના સૂત્રમાં પરોવવા મથે છે. એથી માનવી પ્રગટ થતો નથી. માનવી ઇતિહાસની શતરંજનું પ્યાદું નથી. ઇતિહાસમાં મનુષ્ય સાધન છે. કળામાં મનુષ્ય વિધાયક છે. આથી કૅમ્યૂ માને છે કે અસંગતિની વિશદ સૂઝ કળાકારને માથે એનો પડકાર ઝીલવાની ગમ્ભીર જવાબદારી નાંખે છે.

આ સન્દર્ભમાં કૅમ્યૂની કૃતિઓનું સંવિધાન તપાસવા જેવું છે. એની પ્રથમ નવલકથા ‘ધ આઉટસાઇડર’નું શીર્ષક જ આ સુસમ્બદ્ધ જણાતી સૃષ્ટિમાં પોતાનો મેળ બેસાડી ન શકતો, જીવન જીવવાને તન્ત્ર રચી, એ

તન્ત્રમાં જ આખરે જીવનને ગૂંચવી મારતો મનુષ્ય આગંતુક જેવો છે એ તરફ આંગળી ચીંધે છે. આ નવલકથાનો નાયક ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનાઓને વર્ણવે છે, પણ એ સંવેદનાઓને કશાક તત્ત્વની મદદથી સાંકળીને એમાંથી કશુંક મૂલ્ય ઉપજાવવાની ખટપટમાં પડતો નથી. બધું એની આજુબાજુ બને છે: માતાનું મરણ, પ્રેમ, હત્યા – પણ એ કશાના કેન્દ્રમાં નથી. નરી સંવેદના – ક્ષણમાં થઈને લોપ પામતી સંવેદના સિવાય બીજો કશો પ્રેરક હેતુ એનામાં દેખાતો નથી. વાર્તાની સૃષ્ટિમાં જ ગુરુત્વાકર્ષણનું બળ છે, તેમાં સ્થિરતા જાળવીને ટકી રહેવા જેવું નક્કર તત્ત્વ નવલકથાકારે એનામાં ઉપજાવ્યં◌ુ છે.

વાર્તા નાયકને મુખે કહેવાઈ છે. આવી યોજનામાં પોતાનું આત્મગત માનસશાસ્ત્રીય ઝીણવટથી તંતોતંત તપાસવાની જોગવાઈ છે, પણ કૅમ્યૂ આ આત્મલક્ષી સ્વગતોક્તિમાં પરલક્ષિતાના ગુણને ઉપજાવે છે. વાર્તાના નાયકનું મન એ માત્ર એક પારદર્શી માધ્યમ છે. એ એક પછી એક પસાર થતી સંવેદનાનાં ચિત્રો બતાવે છે, એને જોડનારી સાંકળ બનતું નથી. વળી વાર્તામાં સમયની કરોડરજ્જુના પણ બધા મણકા છૂટા વેરી નાખ્યા હોય એવું લાગે છે. કૅમ્યૂએ વાક્યરચનામાં કરેલો કાળનો ઉપયોગ ભૂતકાળ કે ભવિષ્યકાળને સૂચવતો નથી, પણ એક વિશૃંખલ, અપ્રવાહી એવા ઐન્દ્રિક સંવેદનોને જ રજૂ કરે છે. આથી બે પાત્રોના સંવાદને પણ વર્ણનાત્મક રૂપે જ રજૂ કર્યા છે.

વાર્તાનું પહેલું વાક્ય માતાના મરણના સમાચાર અંગેનું છે. પણ વાર્તાના પ્રારમ્ભ પહેલાંની શાન્તિમાં ખલેલ પાડ્યા વિના, કશા આગવા વજન વિના, એ ઉચ્ચારાય છે. આ નિલિર્પ્તતા ગદ્યના વિન્યાસમાં પણ કૅમ્યૂએ પ્રતિફલિત કરી છે. મોટે ભાગે અનલંકૃત, લાંબા વખતથી પડી રહીને પવનના ઘસારાથી ધારદાર બનેલા પથ્થરના જેવું એ ગદ્ય અન્વયને ટાળે છે; એમાં કેવળ ક્રિયાઓ છે, વિશેષણો નથી. એકસરખા, ખરીને હોલવાઈ જતા, અગ્નિના તણખા જેવું એ ગદ્ય કૅમ્યૂની વિશિષ્ટ સિદ્ધિ છે. વાર્તાના નાયકની નિલિર્પ્તતા એની નિર્દોષતાનો પર્યાય બની રહે છે. એ કશામાં પોતાના કર્તૃત્વનું આરોપણ કરતો નથી. વાર્તાના પ્રથમ ભાગના અન્તમાં આરબની હત્યાનો પ્રસંગ આવે છે, ત્યાં ગદ્યમાં દ્રુત લયનો સંચાર થાય છે, ભાષા અલંકૃત બને છે. કારણ કે સૂર્યનો પ્રખર તાપ, સમુદ્રનાં ચળકતાં પાણી, આરબની છરીની ધાર પરનો તગતગતો પ્રકાશ – આ બધી સંવેદનાઓ એને પરાભૂત કરીને ભ્રાન્તિમાં લગભગ પરવશ કરે છે, ને ત્યારે કાંસાના એક સરખા અવાજથી લમણા ફાડી નાંખતો હોય એવો સૂર્ય, છરીની તીક્ષ્ણ ધાર પરથી લંબાઈને આંખને પોતાની અણીથી વીંધી નાખતો ચળકાટ, પોતાનો બધો ભાર ઠાલવીને ઊભી રહેતી ગરમ હવા – આ બધાંમાં પિસ્તોલનો ઘોડો દબાઈ જાય છે. આંખ ઉપર ફરી વળેલી ઝાંયને કારણે એ કશું જોઈ શકતો નથી, ને બંધ બારણું ઠોકતો હોય તેમ બીજી ત્રણ ગોળીઓ છોડે છે. આમાં કશાય આશયનો અભાવ છે.

ને છતાં બીજા ભાગમાં અદાલતમાં કામ ચાલે છે, ત્યારે આ બધી સંવેદનાઓમાંથી એક ભાત ઉપસાવી કાઢીને, એને કેન્દ્રમાં કર્તા તરીકે સ્થાપવામાં આવે છે ત્યારે એને આશ્ચર્ય થાય છે. આપણાં કાર્યો અકળ રીતે એકબીજા સાથે જોડાઈ જઈને એવાં તો પરિણામો લાવે છે કે એની ગતિને ગીતાકારે પણ ‘ગહન’ કહી છે. માતાના મરણ પરત્વેની એની નિલિર્પ્તતાને આ હત્યા સાથે સાંકળવામાં આવે છે. આ અસંગતિ કૅમ્યૂ પોતાની વિશિષ્ટ શૈલીથી ઉપસાવી આપે છે. મરણની નિશ્ચિતતા સામે આવીને ઊભી રહે છે ને ત્યારે પહેલી વાર પાદરી આગળ હૃદયનો ઉદ્રેક રજૂ કરે છે. રુક્ષ ગદ્યના પડમાં રહેલો ઊમિર્નો ફલ્ગુસ્રોત અન્તમાં બહાર વહી જાય છે. કથનમાં જ રહસ્યને પ્રકટ કરતી આ લઘુ નવલ, એના સંવિધાન અને કર્તાની જીવનદૃષ્ટિ સાથેના એની કળાના વિરલ સામંજસ્યને કારણે, કેટલાકને મતે કૅમ્યૂની શ્રેષ્ઠ કૃતિ બની રહે છે.

એરિસ્ટૉટલની વ્યાખ્યાને અનુસરતી ટ્રૅજેડીના નાયકની ‘ધ આઉટસાઇડર’નો નાયક વિડમ્બના કરતો લાગે

છે. એની પછીની નવલકથા ‘ધ પ્લેગ’માં અલ્જીરિયામાંના ઓરાન નામના શહેરમાં ફાટી નીકળેલા પ્લેગની વાત છે. આ પ્લેગ સમર્થ પ્રતીક બની રહે છે. ફ્રાન્સ ઉપરના કબજા દરમિયાનના જર્મન સૈન્યના તન્ત્રને પણ આ પ્લેગથી કેમ્યૂએ સૂચવ્યું છે, ને સાથે અનિષ્ટ માત્રની એમાં વાત છે. અહીં પણ સમય બંધિયાર પાણીના જેવો અનુભવાય છે. શહેરની એક બાજુએ સમુદ્રની સીમા છે ને બીજી બાજુ દીવાલ. ગદ્યમાં પણ પુનરાવર્તનને કારણે આવતું એકસૂરીલાપણું છે. મહામારીના વિશિષ્ટ સંજોગોમાં જુદાં જુદાં પાત્રો કેવી રીતે વર્તે છે તે કેમ્યૂએ ઝીણવટથી બતાવ્યું છે. શરૂઆતમાં પોતે કરેલાં નફાખોરી, કાળા બજાર વગેરે કૃત્યોને કારણે આપઘાત કરવાનો પ્રયત્ન કરતો Cottard – આ પ્લેગને કારણે જીવવાનો નવો રસ પ્રાપ્ત કરે છે. ઉંદરો અને પાછળથી માણસોનાં મરણની ગણતરી કરતો ય્યિહગ આ બધાં દરમિયાન નવલકથા લખવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે, પણ એક વાક્યથી આગળ એ વધી શકતો નથી. મહામારીના અનિષ્ટની સામે ઝૂઝવામાં માનવ માનવ વચ્ચે એક પ્રકારની આત્મીયતા ને ઘનિષ્ઠતા કેળવાય છે. અનિષ્ટની સામેના વિદ્રોહ (rebel)માંથી જન્મતું આ એક મૂલ્ય (value) અહીં રજૂ થાય છે.

વિજ્ઞાનીઓ, દાક્તરો અને સૌ કોઈ આ મહામારી સામે ઝૂઝે છે. પાદરી આ અનિષ્ટને માટે ઓરાનના રહેવાસીઓનાં અધાર્મિક આચરણને જવાબદાર લેખે છે.◌ પણ જેણે કશું પાપ નથી કર્યું એવા નિર્દોષ બાળકની મૃત્યુની જવાબદારી કોની? ‘પ્રભુની અકળ ગતિ’ને નામે એ પ્રશ્નને ઉડાવી દેવાનું બની શકે નહિ. આ વાર્તા જેને મુખે કહેવાઈ છે તે દાક્તર Rieux બાળકને મૃત્યુની સાથે ઝઘડતું જુએ છે, પોતાના હાથમાં પકડેલી બાળકની નાડીના ધબકારા સાથે ઘડીભર એની પોતાની નાડીના ધબકારા ભળી જાય છે, પણ પછી તરત જ બાળકની નાડી મંદ પડીને થંભી જાય છે. એટલી એક ઘડીમાં દાક્તર જે એકતા અથવા આત્મલુપ્તિ અનુભવે છે, તેમાં એક પ્રકારની સાર્થકતા રહી છે. આવી જ રીતે પોતાની બેવફા પત્નીને માટે ઝૂરી મરતા Grandને આંસુ સારતો જોઈને દાક્તરને એની સાથે ઊંડી એકતાનો અનુભવ થાય છે. આવી માનવ માનવ વચ્ચેની વણકથી એકતા એ જ સૌથી પવિત્ર વસ્તુ છે, એક મૂલ્ય છે. આ સમ્બન્ધને દૂરતાની અપેક્ષા છે, ને છતાં આવી એકતાની પળે જ આપણે દૂર છતાં સાચી નિકટતાની શુદ્ધ સંવિત્તિને પ્રાપ્ત કરીએ છીએ. પણ એ ચિરકાળની સ્થિતિ નથી.

બીજી જ ક્ષણે એ સ્થિતિમાંથી આપણે હદપાર થઈ જઈએ છીએ. આ હદપાર દશાનું ઉગ્ર ભાન પ્રકટાવવું એ કેમ્યૂની કૃતિનું મોટું બળ છે. આ સ્થિતિ કળાકારની માત્ર તટસ્થતા નથી. વિજ્ઞાનની કેવળ નિરીક્ષક વૃત્તિ નથી; Grand અને Rieux એ બે પાત્રો વચ્ચે માનસિક બંધારણની દૃષ્ટિએ અન્તર ઘણું છે, તે છતાં સિદ્ધ થતી આ એકતાની શુદ્ધ સંવિત્તિ એ વિદ્રોહ (Rebel)માં સાથે ઝૂઝતા માનવીનું મોટું મૂલ્ય (value) છે. આવી પવિત્રતા માણસને ઈશ્વરની જરૂર ઊભી કર્યા વિના સન્ત બનાવે છે. Tarrou નામનું પાત્ર આવો સન્ત થવાને મથે છે. દાક્તર Rieuxને પરાજિત માનવ માટે સન્ત કરતાં વધારે સહાનુભૂતિ છે, આથી એ સન્ત થવા મથે છે. Tarrou એના જવાબમાં કહે છે: ‘હા, આપણે બંને એક જ વસ્તુ માટે મથી રહ્યા છીએ, પણ હું કદાચ તમારાથી ઓછો મહત્ત્વાકાંક્ષી છું!’

કેમ્યૂ સૂચવે છે કે સાચા માનવ બનવું એ સન્ત બનવા કરતાં વધારે મહત્ત્વાકાંક્ષાભર્યું છે.

બંધિયાર નગરની બંધ હવા, અકડાઈ ગયેલો સમય, વિચ્છેદ ભોગવતાં નગરજનો અને મરણ – આ બધાંનું વિશિષ્ટ વાતાવરણ આ નવલકથામાં કેમ્યૂએ સમર્થ રીતે ઉપજાવ્યું છે. આ મહામારી, મનુષ્યના કોઈ પ્રયત્નને કારણે નહિ, પણ આવી હતી તેવી જ અકળ રીતે ચાલી જાય છે. Tarrou પ્લેગમાં મરણ પામે છે, દાક્તરની પત્ની નગરની બહાર સેનેટોરિયમમાં મરી જાય છે. ને નગરજનો મહામારીમાંથી મુક્ત થયાનો

ઉલ્લાસ માણે છે, ત્યારે 'મહામારીના જન્તુનો પૂરો નાશ કદી થયો નથી ને એ ફરી માથું ઊંચકે જ છે' એ જ્ઞાનને કારણે વિષાદગ્રસ્ત દાક્તર Rieux એકલો દરિયાકાંઠે ઊભો હોય છે.

વિદ્રોહની એક મૂલ્ય તરીકેની સ્થાપના તર્કની ભૂમિકા પર ટકી શકે તેવી નથી, કળાકૃતિમાં આપણને એ પ્રશ્ન ઊભો ભલે ન થતો હોય. આ અનિષ્ટમાં મનુષ્યની જવાબદારી કેટલી? યુદ્ધ જેવા અનિષ્ટને ટાળવું હોય તો 'કેવળ રોગનાં જન્તુનાં વાહક ન થવાની તકેદારી જ પૂરતી નથી.' પણ કૅમ્યૂને માનવહત્યાથી અરેરાટી થાય છે. Tarrouએ સત્તર વર્ષની વયે દેહાન્તદણ્ડની સજા પામેલા કેદીને જોયેલો ત્યારથી માનવહત્યાની મહામારીનાં કીટાણુના વાહક ન બનવાનો એનો સંકલ્પ હતો. પણ આખરે એય મહામારીના જન્તુથી મર્યો. હિરોશિમા પછી તો આ મહામારીની વ્યાપકતા અને ઉગ્રતા વધી છે. આથી કેવળ અનુકમ્પાશીલ માનવતા કે 'ચેપી જન્તુના વાહક ન બનવાની તકેદારી આ પરિસ્થિતિ માટે પૂરતી ન થઈ પડે. ને એટલે અંશે વિદ્રોહની એક મૂલ્ય તરીકેની સ્થાપનામાં ઊણપ રહી જાય – એવી આ કૃતિની ટીકા થઈ છે. સાર્ત્ર અને કૅમ્યૂ અહીંથી છૂટા પડે છે.

'ધ ફૉલ' એ કૅમ્યૂની છેલ્લી નવલકથા છે. એ કદાચ એની સૌથી સન્દિગ્ધ કૃતિ છે. એનો નાયક Jean Baptiste Clemence તથા કૃતિનું શીર્ષક બાઇબલ તરફ આંગળી ચીંધે છે. અહીં અનિષ્ટને માટેની માનવીની જવાબદારીનો સ્વીકાર છે. સદ્‌ગુણોના આચરણનું અભિમાન, પોતાના સદાચરણના સાધન રૂપે અન્ય માનવોને વાપરવાની ધૃષ્ટતા, અને બીજાનાં આચરણનો ન્યાય ચૂકવવાની વૃત્તિ, એ પોતે જ કેવાં અનિષ્ટો છે, તેનું જ્ઞાન ક્લેમેન્સને થાય છે. આ જ્ઞાનને પરિણામે એની નિર્દોષતા ચાલી જાય છે, ને એડનની દુનિયામાંથી, પેરિસના જીવનમાંથી હદપાર થઈને સૂર્યહીન ધૂંધળી આમસ્ટરડામની દુનિયામાં આવે છે. હવે એ outsider છે. હવે એ પોતાના પશ્ચાત્તાપની કથા બધાને કહે છે.

એ કથા ક્લેમેન્સ કોઈકને ઉદ્દેશીને કહેતો હોય એવી એકોક્તિના સ્વરૂપે કહેવાઈ છે, એમાં શ્રોતા અધ્યાહાર છે. વાસ્તવમાં એ આપણને સૌને એ વાત કહીને, આપણે પણ બધાં આ બાબતમાં એકસરખાં દોષિત છીએ એનું ભાન કરાવી રહ્યો છે. પોતાના સદાચરણના ઘમંડમાં આત્મતુષ્ટ ક્લેમેન્સ સીન નદી પરથી પસાર થતો હોય છે, ત્યારે આપઘાત કરવાને પાણીમાં પડેલી એક સ્ત્રી મદદ માટે બૂમો પાડે છે. ક્લેમેન્સ એને બચાવવા જઈ શકતો નથી. આ પ્રસંગે એની પોતાને વિશેની ભ્રાન્તિનું આવરણ ખસી જાય છે. એ સ્ત્રીનું હાસ્ય એને ક્યાંય જંપવા દેતું નથી. એ હાસ્યના અવાજને ઢાંકવાને એ એકસરખું બોલ્યે જાય છે. મોઢે વળતાં ફીણની જેમ શબ્દો એના મોઢામાંથી નીકળ્યે જ જાય છે. એમાં વ્યંગ છે, કટાક્ષ છે, પોતે પોતાની હાંસી ઉડાવે છે.

અહીં વળી ગદ્યની એક નવી જ છટા કૅમ્યૂએ પ્રકટાવી છે. બીજી વ્યક્તિની ઉક્તિને અધ્યાહાર રાખવાથી કેટલાક પ્રશ્નોને ઊભા ન કરવાની સગવડ પણ એમાં છે. કૅમ્યૂએ પોતે એક પ્રસંગે કહ્યું છે કે, યુરોપનાં લોકોએ ભગવાનને છોડ્યો છે, પણ પાપવૃત્તિના વળગણમાંથી એઓ છૂટી શક્યા નથી. આથી ન્યાયની અદાલતોમાં ને કોન્સન્ટ્રેશન કૅંપમાં ન્યાય ચૂકવવાનું કામ હજુ એમણે છોડ્યું નથી. 'ધ ફૉલ'નો નાયક આવા યુરોપનો પ્રતિનિધિ છે. એનું પતન થયું છે કારણ કે એ કેવળ પશ્ચાત્તાપ કરીને બેસી રહે છે. વિદ્રોહ કરતો નથી. ઇસુ ખ્રિસ્તને પ્રાર્થતા સન્ત જોનનું અરણ્યરુદન તો મિથ્યા ન ગયું, પણ આ ક્લેમેન્સનું અરણ્યરુદન તો વન્ધ્ય છે એવું એમાં સૂચન છે.

કૅમ્યૂને નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં ઘણો રસ છે. દોસ્તોએવ્સ્કીના 'બ્રધર્સ કારામાઝોવ'નું નાટ્યરૂપાન્તર કરીને એણે પોતે ઇવાનનું પાત્ર ભજવેલું. હમણાં જ ફોકનરના 'રેક્વિએમ ફૉર અ નન'નું નાટ્યરૂપાન્તર એણે કર્યું છે. આ

ઉપરાંત એણે ચાર નાટકો લખ્યાં છે, પણ રંગભૂમિ ઉપર ‘કેલિગ્યુલા’ને જ સફળતા મળી છે. એમાં સીઝર કેયસનું ઐતિહાસિક પાત્ર અસંગતિના પ્રતીકરૂપ બનીને રજૂ થયું છે. અહીં પણ મરણ અને એને પરિણામે બીજાં મરણોની પરમ્પરા છે. પોતાની બહેનના – જે એની પ્રિયા પણ હતી – મરણને પરિણામે કેલિગ્યુલાને વિશ્વમાં રહેલી અસંગતિનું ઉગ્ર ભાન થાય છે, એ અસંગતિની સામે એ પોતે પરમ અસંગતિ ઊભી કરવા અનેક અમાનુષી કૃત્યો આચરીને બહુ જ ઊલટુંસૂલટું કરી નાખવા મથે છે. એમાંથી જ વિદ્રોહ પ્રકટે છે ને એને પરિણામે કેલિગ્યુલાનો અન્ત આવે છે. વિદ્રોહના બળને પ્રકટાવવાને સમર્થ નીવડેલી એની અસંગતિ જ આમ એક મૂલ્ય બની રહે છે. ગ્રીક નાટ્યકળાના ઉત્કૃષ્ટ નિદર્શનરૂપ આ નાટકનું સંવિધાન કૅમ્યૂની નાટ્યસ્વરૂપની શક્યતાઓની સૂઝનો પરિચય કરાવે છે. પ્રાર્થના, વિલાપ, મિજબાની, કોરસ, એકોક્તિ – આ બધાં અંગો રંગભૂમિ પર પણ એને સફળ બનાવે છે.

‘ક્રોસપરપઝ’માં પણ અસંગતિનું વાતાવરણ છે. સૂર્ય અને પ્રકાશની દુનિયામાંથી ઘણાં વર્ષે પાછો આવતો ભાઈ કેવળ નિર્દોષ કુતૂહલથી પોતાની ઓળખાણ પોતાની માતા તથા બહેનને આપતો નથી. પણ આ દુનિયામાં નિર્દોષતાનું પણ મૂલ્ય ચૂકવી આપવું પડે છે. માદીકરી એ ધનિક ઘરાકનું કાસળ કાઢી નાખીને એના પૈસા પચાવી પાડે છે. બહેન માર્થાને આ દુનિયા છોડીને સૂર્યના પ્રકાશની દુનિયામાં જવું છે. ભાઈ દુનિયાની વાત કરીને એ વિશે એને અધીર બનાવે છે, ને આથી લોહીના સમ્બન્ધને કારણે ઊપજેલી મમતાની ઉપરવટ થઈને માદીકરી એને ઝેર આપી દે છે. આ ઝેર આપનાર નોકરડી બહેરી છે. છમજેગિનો એક અર્થ બહેરો, કર્કશ પણ થાય છે તે અહીં સૂચક છે. આમ દીકરાની પોતાના આત્મીયો આગળ પ્રકટ થવાની ઝંખના, માર્થાની સૂર્યથી પ્રકાશિત ઉજ્જ્વળ દેશમાં જવાની ઝંખના અને માતાની દીકરાને ઓળખવાની ઝંખના – આ એક વિફળતામાં પરિણમે છે. અન્તે દીકરાની વહુ મારિયા આ સ્થિતિમાંથી બચવા ઘૂંટણીએ પડીને ભગવાનનું રક્ષણ યાચે છે ત્યારે સામે ભગવાન નથી, પણ પેલી ઝેર આપનાર બહેરી નોકરડી છે. આ પતાકાસ્થાનકનો ઉપયોગ અત્યન્ત વેધક રીતે થયો છે. રક્ષણની આ યાચનાના જવાબમાં બહેરી નોકરડી બરાડી ઊઠે છેઃ ‘ના!’ અહીં નાટક પૂરું થાય છે. અહીં પણ બે દુનિયા છે, ને એ દુનિયા વચ્ચેનો વિચ્છેદ છે. આ ઉપરાંત, પોતાની ઓળખાણ આપીને પોતાને વિશે નિશ્ચિત બનવાનું પણ આ દુનિયામાં હવે કેવું અશક્યવત્ બનતું જાય છે એનું પણ સૂચન છે.

કળાકાર તરીકે કૅમ્યૂની વિશિષ્ટતા એ છે કે એની પોતાની સર્જનસૃષ્ટિમાં પણ એની દરેક કૃતિ પુનરાવર્તન સહી ન શકે એવી અદ્વિતીય છે. જે સમસ્યાઓ તર્કની ભૂમિકા પર રહીને ઉકેલી શકાતી નથી તેનું કળાના ક્ષેત્રમાં સફળ સંવિધાન એણે કર્યું છે. કળાકાર સમસ્યા ઉકેલતો નથી, સમસ્યાનું ઉગ્ર ભાન પ્રકટાવે છે.

કૅમ્યૂએ આપણા યુગની સમસ્યા વિશે એની કળાકૃતિઓમાં ઊંડી સૂઝ પ્રકટ કરી છે. એની કૃતિઓમાં કેટલાકને ઊંડી હતાશાનું દર્શન થાય છે. પણ કૅમ્યૂ કહે છે કે સુખભરી, કેવળ આનન્દમય વાર્તા લખવાનું એને ઘણું મન છે. એની ગમે તેવી વિષાદભરી રચનાના કેન્દ્રમાં સૂર્યના પ્રકાશની ઉષ્મા અનુભવાશે એમ એ કહે છે. માનવીના ભાવિ વિશે એને આશા નથી, પણ માનવતા વિશે એને આશા ને શ્રદ્ધા છે. દોસ્તોએવ્સ્કીની Notes from the Undergroundનો નાયક, તથા The Idiotનો નાયક પ્રિન્સ મિશ્કિન કૅમ્યૂની સૃષ્ટિનાં પાત્રોના પુરોગામી છે. કાફકાની સૃષ્ટિમાં પણ એનો અણસાર છે. જ્યાં બીજાઓએ યાતના અને અનિશ્ચિતતાથી વ્યાકુળ થઈને ‘હે ભગવાન!’ એવો ઉદ્ગાર કાઢ્યો, ત્યાં કૅમ્યૂએ ‘અસંગત’ કહીને એને પડકારીને પુરુષાર્થને સદા જાગૃત ને ઉદ્યમ રાખવાનું જ ઇષ્ટ લેખ્યું છે. કૅમ્યૂના આ શબ્દો આપણા કાનમાં હમેશાં રણક્યા કરશેઃ ‘In the midst of winter, I discovered that there was in me an invincible summer.’

હારા

એનું નામ છે હારા. જાપાની ભાષામાં જો માનપૂર્વક કહેવું હોય તો કહેવાય હારાસાન. પણ એ માન પામવા જેટલી ઊંચી એની પદવી નહોતી. એ હતો તો ત્રીજા દરજ્જાનો સામાન્ય સૈનિક પણ એની હાથ નીચેના બ્રિટિશ કેદીઓ પર ભારે અમાનુષી જુલમ ગુજારતો.

એ હારાનું ચિત્ર આંખ આગળથી ભૂંસાતું નથી. કદમાં એટલો તો ઠીંગણો કે વામનજી જ લાગે. પગ ધનુષાકારે વળી ગયેલા. આખું શરીર પહોળું, લગભગ ચોરસ આકારનું. ગરદન એટલી ટૂંકી કે દેખાય જ નહીં, ખભા ઉપર સીધું માથું જ ગોઠવી દીધું છે એમ લાગે. એની ઉપર મધરાતના ભૂરા અન્ધકાર જેવા વાળ જાડા ને બરછટ, ભૂંડના વાળમાં ગોખરુ વળગ્યા હોય તેવા અક્કડ ને ધારદાર, કપાળ નીચું ને છાપરાની જેમ ઢળતું, પણ સૌથી વિશેષ તો યાદ રહી ગઈ છે એની આંખો. એ આંખો જાણે એ શરીરમાં ભૂલી ન પડી હોય!

શરીરના પ્રમાણમાં વધારે પડતી પહોળી ને મોટી એની આંખોમાં કશોક અસાધારણ ચળકાટ હતો. તેજ હતું – ચળકતા અકીકના જેવું. માણસના ઠઠ્ઠાચિત્ર જેવા લાગતા એ શરીરમાં જો આવી આંખો ન હોય તો એની હાંસી ઉડાવવાનું જ મન થાય. એ આંખોમાં આંખ પરોવતાં જ આ કદરૂપા શરીરની પાછળ રહેલા અનોખા વ્યક્તિત્વનો પ્રભાવ અનુભવાય. સર્વસમર્પણ અને નિઃસ્વાર્થતા જ જાણે મૂર્તિમન્ત સામે ન હોય!

આ હારા જાણે મારી આંગળીએ વળગીને ચાલે છે. કેદીઓને તુચ્છકારથી બોલાવતા એના શબ્દો 'કુરા, કુરા' જાણે કાને પડે છે. હાથમાંની એની નેતરની સોટી કેદીઓ પર વીંઝાતી જોઉં છું. પરવાળાના ખડકોને સાફ કરીને વિમાનીમથક બનાવવાની મજૂરી કરનારા બ્રિટિશ કેદીઓને, ખાવાનું શોધવા માટે બહાર નીકળ્યાના ગુના બદલ એણે જરાયે ખંચકાયા વિના વધેરી નાખ્યા તે દૃશ્ય આંખ સામે ખડું થાય છે.

આ નિષ્ઠુરતા છતાં હારાને માટે માન ઉત્પન્ન થાય છે. હારા અણુએ અણુએ જાપાની છે. એણે પોતાના આગવા વ્યક્તિત્વનું વિસર્જન કરી દીધું છે. કેટલીયે સદીઓના સંસ્કારનો થર એના પર જામ્યો છે. દિવસનું રાતમાં બદલાવું, ઋતુઓનાં પરિવર્તનો ને બદલાતા રહેતા ગતિના લયની અકળ અસર નીચે જાપાનીઓ જીવે છે. એકાએક એમના લોહીમાં નવા આવેશનો સંચાર થાય છે. લાગણીઓ એના અન્તિમે પહોંચે છે. કેટલીયે સદીઓથી વામણા કદને લીધે અનુભવેલી લઘુતા ફૂંફાડો મારીને છંછેડાઈ ઊઠે છે. ને સૂર્યચન્દ્રનો એમના પર પડતો પ્રભાવ ગજબનો હોય છે. તેમાંય ખાસ તો ચન્દ્રનો પ્રભાવ! આપણાં શહેરોના સંકોચાયેલા ખાંચા-ખાંચાવાળા આકાશમાં ચન્દ્રનો મહિમા દેખાતો જ નથી. પણ એ ચન્દ્રને દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયાના જંગલમાં જઈને જુઓ. ક્ષિતિજને પૂર્વ છેડે જ્વાળામુખી પર્વતની પાછળથી એ નીકળે છે. પહેલાં તો પૂજામાં પ્રકટાવેલા દીપના જેવો. તળેટીમાંનું ધુમ્મસ – તજ, લવિંગનાં વૃક્ષોની ઉગ્ર વાસથી ભારે થયેલું ધુમ્મસ, એમાં એનો પ્રકાશ પાણીમાં તરતાં તેલનાં ટીપાંની જેમ તરી રહે છે.

ધૂપદીપના આ વાતાવરણમાં આખી પૃથ્વી વિશાળ આકાશના ઘુમ્મટ નીચે મન્દિર જેવી બની રહે છે. ને

પછી ધીમે-ધીમે જંગલની ગીચ ઝાડીમાં ઘૂંટાતા અન્ધકારને – સોનેરી ઝાંયથી મઢી દેતો ચન્દ્ર ફૂલતો જ જાય છે. ને આછી મુલાયમ હવા ઉખેળી નાંખીને પાથરેલા રેશમના તાકાની જેમ આકાશભરમાં પ્રસરી જાય છે. ચન્દ્રના ઉદય સાથે જ સમુદ્ર ચંચલ બને છે. વનસ્પતિમાં નવું આન્દોલન પ્રસરે છે ને માનવીઓની નાડીમાંના લોહીમાં પણ કશાક આદિમ વેગની ભરતી છલકાય છે. આથી જ હારા અજવાળિયાની અગિયારસથી તે અંધારિયાની ચોથ સુધી ભારે જુલમ ગુજારતો. અમાનુષી જુલમ ગુજારવાના એ દિવસો હતા.

જાપાની પ્રજાની જન્મનાળ ભૂતકાળ સાથે વળગેલી જ રહી છે. એ જાણે હજુ સીધી કોઈએ છેદી જ નથી. આપણે મન સૂર્ય પૃથ્વીને તેજથી પોષનાર, ત્યારે જાપાનીઓને મન એ ઝળહળતા અન્ધકારનો દેહ ધારણ કરનાર દેવી – અમા-તેરાસુ, ને ચન્દ્ર તે ઉજ્જ્વળ દેવ.

વળી જાપાનીઓ ગર્ભવાસના નવ મહિના ઉમેરીને માણસની ઉમ્મર ગણે. એમને મરણનું અકળ આકર્ષણ. હારાની જ વાત લો ને. શહેનશાહને માટેની વફાદારી તો ગળથૂથીમાં જ એ પામેલો. લશ્કરમાં જોડાયો તે દિવસે જ મન્દિરમાં જઈને પ્રાણનું સમર્પણ કરી આવ્યો, પછી ખરેખરું મરણ આવવાનું હોય ત્યારે આવે – એનું પછી કશું મહત્ત્વ નહીં; પછી એ તો જાણે એક અન્તિમ ઔપચારિક વિધિ માત્ર!

એ હારા મરણને આપણાથી સાવ જુદી જ દૃષ્ટિએ જુએ એ સમજવું જરૂરી છે.

પણ પ્રજાકીય સંસ્કારના થર નીચે દબાયેલો, આદિમ અન્ધ બળના આવેગથી ધકેલાતો, આ હારા જ્યારે વિશુદ્ધ માનવ્યનું તેજ પ્રગટાવે છે, ત્યારે આપણું માથું એની આગળ ઝૂકે છે. યુગ-યુગના વેરઝેરના વિષાક્ત વાતાવરણમાં શ્વાસ લેનાર, લઘુગ્રન્થિથી પીડાનાર પ્રકૃતિના અન્ધ આવેગે આન્દોલિત થઈને મત્ત બનનાર અરણ્યના જેવો આ હારા એ અન્ધ બળના પ્રચણ્ડ જુવાળમાં રહ્યો રહ્યો સહેજ વાર પ્રવાહની ઉપર આવીને માનવતાની એક તેજરેખા પ્રકટાવી જાય છે તે કેટલા સુખની વાત છે.

બે પ્રસંગો કદી નહીં ભૂલાય. એક પ્રસંગ તે આ! રાત પડી છે. અન્ધકારની ભરતી જંગલ પર રેલાઈ વળી છે. તમરાં બોલવા મંડ્યાં છે. એ જાણે પેલા અન્ધ આદિમ આવેગનો જ પ્રથમ સંચાર! ને હારાનું લોહી સળવળે છે. નિષ્ઠુરતાનો રાખથી ઢંકાયેલો અગ્નિ રાખને ખંખેરીને ધખવા માંડે છે. ઘાતકી કોરિયન ચોકીદારો કેદી લોરેન્સની કોટડી આગળ આવીને બોલે છેઃ કુરા, કુરા! ઉઝરડાયેલી પીઠને સંભાળીને ઊભા થવામાં લોરેન્સને વાર લાગે છે. એટલે ચોકીદાર બંદૂકના કુંદાથી લોરેન્સને ફરી ખોખરો કરીને બરાડે છે. ‘લાકાસ લાકાસ’ જલદી કર. લોરેન્સને મૃત્યુની શિક્ષા છે. આજ રાતે 27મી ડિસેમ્બરે એને પૂરો કરવાનું નક્કી છે. પણ લોરેન્સને એની ખબર નથી. ઘણી વાર આમ હારા પાસે એને લઈ જઈને રિબાવવામાં આવ્યો છે. લોરેન્સ હારા પાસે જઈને ખડો થાય છે.

વીજળીના દીવાનો આંજી દેતો પ્રકાશ છંછેડાયેલી મધમાખની જેમ લોરેન્સની આંખને ઘેરી વળે છે. કેમોભાઈના કુળ હત્યારાઓ આજુબાજુ છે કે નહીં તેની લોરેન્સ તપાસ કરે છે, પણ કોઈ જણાતું નથી.

હારા રિબાવીને મારવામાં માનતો નથી. એને તો એક જ ઝાટકે ખતમ કરવાનું ફાવે છે. લોરેન્સે હારા સામે જોયું ‘ખૂબ ચઢાવ્યો લાગે છે’, એ મનમાં જ બબડ્યો. હારાના ગાલ પરની પીળી ચામડી પર દારૂના છાકની રતાશ હતી, આંખમાં નશાની ચમક હતી. એકાએક જાણે હસવું ખાળતો હોય તેમ હોઠને વંકાવીને એ બોલ્યોઃ ‘હોરેન્સુ-સાન, ફાઝેરુ કુરી સુમાસુને તમે જાણો છો?’ પહેલાં તો આ ‘ફાઝેરુ કુરી સુમાસુ’ કોણ તે

લોરેન્સને સમજાયું નહીં. આ કારાગારમાં ક્રિસ્ટમસ પણ ભુલાઈ ગઈ હતી. તરત જ એને ભાન થયું ને એણે કહ્યું 'હા, હું ફાધર ક્રિસ્ટમસને જાણું છું. હારાસાન.'

હારા બંધ દાંત વચ્ચે હવાનો સુસવાટ કરતો એકદમ ઉદ્‌ગાર કાઢી ઊઠ્યો – હે હુ – તો! ને એના સોને મઢેલા દાંતમાંથી વહી નીકળ્યું હોય તેમ હાસ્ય છલકાઈ ઊઠ્યું. એ બોલ્યો, આજની રાત હું ફાઝેરુ કુરી સુમાસુ છું. ફરી ફરી ત્રણ વાર આની આ વાત એણે ભારે સન્તોષથી કરી. ને પછી ફરીથી પોતાના અટ્ટહાસ્યથી એણે આખો ઓરડો ભરી દીધો, લોરેન્સ પણ વિવેકના ખ્યાલથી એ હાસ્યમાં સામેલ થયો.

એને જોઈને હારાએ કહ્યું: 'જાઓ નાતાલની ઉજવણી કરો.' લોરેન્સના માન્યામાં આવે જ નહીં. ત્યાં હારાએ ફરી બૂમ પાડી 'હોરેન્સુ!' લોરેન્સને લાગ્યું કે અત્યાર સુધી એ ક્રૂર હાંસી ઉડાવતો હતો, હવે રિબાવવાનું શરૂ કરશે. હારાના વંકાયેલા હોઠ પાછળ સોનેરી દાંત ચળકતા હતા. એ આછું હસતો હસતો લોરેન્સ ભણી તાકી રહ્યો હતો. થોડી વાર એ એમ જ જોતો રહ્યો; પછી એણે કહ્યું. 'લોરેન્સુ, મેરી કુરી સુમાસુ!' આ એક પળમાં હારા પેલી આદિમ અન્ધ આવેગની ભરતીની બહાર આવીને ઊભો રહ્યો – દેહાન્ત દણ્ડની શિક્ષાના હોઠે આવેલા આદેશને રોકીને એ બોલ્યો: 'મેરી કુરી સુમાસુ' – હારાને માટે એ સહેલું નહોતું. અહીં હારાને મારું માથું નમે છે.

હિરોશિમા અને નાગાસાકી ભસ્મીભૂત થઈ ચૂક્યાં છે. હારા ન્યાયની અદાલતમાં અપરાધીના પિંજરમાં અમાનુષી અત્યાચારના ગુનાનો એકરાર કરીને ઊભો છે. દેહાન્ત દણ્ડની શિક્ષા થવાની છે, તેની એને પાકી ખાતરી છે. દેહાન્ત દણ્ડની શિક્ષા ફરમાવવામાં આવી. હારાનું રૂવાંડું સરખું ફરક્યું નહીં. માત્ર એણે આટલું જ કહ્યું: 'મારી પ્રજા વતી કરેલા મારા આચરણના અપરાધ હું કબૂલ રાખું છું, ને મરણને માટે તૈયાર છું. મેં માત્ર મારી ફરજ બજાવી.' ને હાથકડી નાખીને હારાને જ્યારે એની કોટડીમાં લઈ જવામાં આવતો હતો ત્યારે બોક્સંગિની રમતનો વિજેતા જે ગર્વથી હાથ ઊંચા કરીને પોતાના વિજયને અભિનન્દતા પ્રેક્ષકોને જવાબ વાળે તેમ એણે પોતાના હાથ ઊંચા કરીને એક વારના પોતાના હાથ નીચેના કેદી લોરેન્સ સામે સ્મિતપૂર્વક જોયું. એ દૃષ્ટિમાં ઉપાલમ્ભ નહોતો, લાચારી નહોતી – નિયતિનો દૃઢતાથી કરેલો સ્વીકાર માત્ર હતો. હારાની એ છબી ભુંસાતી નથી.

હવે છેલ્લું દૃશ્ય: પોતાની કોટડીમાં મરણની રાહ જોતો હારા કવિતા લખે છે: જ્યારે હું સત્તર વરસનો હતો ત્યારે મેં કુરાશીયામાના દેવદારની આડશે ઊગતા પૂણિર્માના ચન્દ્રના બિમ્બ ઉપર દક્ષિણ તરફ ઊડી જતા જંગલી હંસની છાયા પડેલી જોઈ હતી. કુરાશીયામામાં આજે રાતે જે ચન્દ્ર ઊગ્યો છે તેના ઉપર પાછા ફરતા એ જંગલી હંસનો પડછાયો નથી!

ફાંસીની રાહ જોતા હારાને હવે મરણનો પડછાયો દેખાતો નથી. એની સમક્ષ તો ચન્દ્રનું પૂર્ણ બિમ્બ છે. મરણને તો સત્તર વરસની વયે સ્વીકારેલું, હવે તો માત્ર દેહ છોડવાનો એક છેલ્લો વિધિ જ પતાવવાનો બાકી છે. ત્યાં હારાના મનમાં કોણ જાણે એકાએક શું ઊગી આવે છે તે એ લોરેન્સને મરતાં પહેલાં છેલ્લી વાર મળી જવાનો સંદેશો કહેવડાવે છે. એ એની આખરી ખ્વાહિશ છે. પણ લોરેન્સને સંદેશો મોડો મળે છે. ફાંસી દેવાવાની છે તેની આગલી રાતે એ તરત જ મોટર હાંકી મૂકે છે. કોટડીનાં લોખંડી દ્વાર મધરાતની નિસ્તબ્ધતામાં અવાજ કરતાં ખૂલે છે. હારા બારી આગળ ઊભો ઊભો બહાર વિસ્તરીને પડેલી ચાંદનીને જોતો હોય છે. ચોકીદાર દીવો કરે છે, ને એ પાછું વળીને જુએ છે ને તરત જ લોરેન્સને આવેલો જોતાં એનું અક્કડ શરીર કૃતજ્ઞતાની લાગણીના ભારથી ઝૂકી પડે છે. કેમ જાણે કોઈએ કમરમાં ઓચિંતાનો ફટકો ન

માર્યો હોય એમ એનું નીચે ઝૂકેલું કેશહીન મસ્તક સાટીનની જેમ પ્રકાશમાં તગતગી ઊઠ્યું, લોરેન્સે માફી માગતાં કહ્યું, 'માફ કરજો, મને તમારો સંદેશો બહુ મોડો મળ્યો. તમે તો મારી આશા છોડી જ દીધી હશે, ખરું ને?'

હારાએ કહ્યુંઃ 'ના, હોરેન્સુ-સાન, તમે નહીં આવો એમ તો મેં માન્યું જ નહોતું. પણ મારો સંદેશો તમને ન પહોંચાડે તેવી દહેશત હતી. મને માફ કરજો, પણ મારા મનમાં કશા ખોટા ખોટા ખ્યાલ સાથે હું મરું તો મારી અવગતિ થાય.'

એ ધીમે ધીમે બોલતો હતો, બહુ ઊંડાણમાંથી પાણીનું ઝરણું વહ્યું આવતું હોય એમ એના શબ્દો ઉચ્ચારાતા હતા.

લોરેન્સે કહ્યું, 'હારાસાન, માફ કરવાનું એમાં શું છે? મારી આગળ નિખાલસ બનીને વાત કરો. બોલો, હું શી મદદ કરું?' પોતાના નામ સાથે માનવાચક પ્રત્યય સાંભળતાં એની આંખમાં કૃતજ્ઞતાનો ચમકારો ઝળક્યો. કોઈ નિશાળિયો શિક્ષક આગળ કરગરતો હોય તેમ બોલ્યો; 'હોરેન્સુ-સાન, તમે તો જાપાની પ્રજાને સમજ્યા છો. હું તમને શિક્ષા કરતો હતો ત્યારેય તમે તો સમજ્યા હતા કે એ શિક્ષા, હું, હારા, નહોતો કરતો, ને એ સમજીને તમે મને કદી તિરસ્કાર્યો નથી. અંગ્રેજ પ્રજાને હું બહુ ન્યાયી માનતો આવ્યો છું. મને મરણની તો બીક છે જ નહીં તે તમે જાણો છો. મારા દેશની જે હાલત થઈ છે તે તમે જાણો છો. મારા દેશની જે હાલત થઈ છે તે જોતાં આવતી કાલે મરણને ભેટીને જ હું સુખી થઈશ. હું, એને માટે તૈયાર છું, માથું મૂંડાવ્યું છે. છેલ્લું સ્નાન કરીને દેહને પવિત્ર કરી લીધો છે. મોં ને ગળું પાણીથી સાફ કરી નાખ્યાં છે ને મારી લાંબી મુસાફરી માટે એક ઘૂંટડો પાણી પી લીધું છે. મારા મસ્તકમાંથી આ દુનિયાને મેં ખાલવી નાખી છે. મારા દેહમાંથી એના ભાનને ધોઈ નાખ્યું છે. મારું મન તો ક્યારનું મરી ચૂક્યું છે, હવે દેહ પડવાને તૈયાર છે. પણ તમે જે કારણે મને દેહાન્તદણ્ડ દીધો છે તે કારણે મારે મરવું ઘટે?

યુદ્ધમાંના બીજા સૈનિકો જે કરે છે તે સિવાયનું મેં શું કર્યું છે? આપણે બધાંએ જ એકબીજાની હત્યા કરી છે. પણ આ તો યુદ્ધ છે. તમે અંગ્રેજ હતા તે માટે મેં તમને પીડ્યા નથી. મારા હાથ નીચે જાપાનીઓ હોત તો યુદ્ધની શિસ્તને ખાતર મેં તેમને પણ આ જ રીતે પીડ્યા હોત. તમારી સાથેનો મારો વર્તાવ તો ઊલટો નરમ હતો. હું કડક ન રહ્યો હોત તો તમે મારી નમ્રતાથી ટેવાઈને ક્યારના ભાંગી પડ્યા હોત. આ ગુનો મેં ન કર્યો એની શિક્ષા તમે મને કરો છો? મારો કયો ગુનો થયો તેની મને ખબર નથી. આ ગુનો તો આપણા બધાનો – વિજેતા, ને પરાજિતોનો – સામુદાયિક ગુનો છે. એ સિવાયનો મેં કયો અપરાધ કર્યો છે? – આટલું મને કહો કે જેથી અંગ્રેજ પ્રજાએ મને અન્યાય કર્યો છે એવા ખોટા ખ્યાલ સાથે હું ન મરું.'

આના જવાબમાં શું કહેવું તે લોરેન્સને સૂઝ્યું નહીં. પોતાની જાત પ્રત્યેની પૂરી પ્રામાણિકતા ને સચ્ચાઈનો ઝબકારો હારાની આંખમાં દેખાતો હતો. લોરેન્સે વિચાર્યુંઃ એણે પોતાની પ્રજાને જે વાજબી લાગ્યું તે કર્યું. તો એ અનિષ્ટને આજે આપણે ગેરવાજબી રીતે સુધારવા બેઠા તેથી શું થવાનું? હારાને થતી આ શિક્ષા બીજા અનેક હારાને આ અપરાધ કરવામાંથી અટકાવવાને માટેના પ્રયત્ન રૂપ જ નહોતી? પણ એ જવાબમાં લોરેન્સને જ શ્રદ્ધા નહીં બેઠી. એણે કહ્યુંઃ 'હારવામાં એક પ્રકારની જીત રહી છે; ને જીતમાંય હારનું ભાન થાય છે.'

હારાએ આશ્ચર્ય પામીને કહ્યું, 'એ તો અમારી જાપાની વિચારસરણી છે.' ને આમ એ પળે વિજેતા ને પરાજિત, જુદા જુદા દેશના વાસી, દુશ્મન ગણાતી બે વ્યક્તિઓ વેરઝેરના વાવંટોળને વટાવીને બે શુદ્ધ

માનવ રૂપે અડોઅડ આવીને ઊભી રહી. આ દૃશ્ય કેવું રોમાંચક છે! પણ આ વખતે એ આંખો હસતી નહોતી. આ જગતની ક્ષણિકતાને ઉલ્લંઘી જતો એવો કશોક ચમકાર એમાં હતો. આ સપાટી પરના સંઘર્ષના બુદ્‌બુદથી ક્યાંય ઊંચે, અન્તરીક્ષની સદા અવિચળ નિસ્તબ્ધતામાં ચમકતી એ સ્થિર દૃષ્ટિ હતી. હારાના અંગનું બેડોળપણું અદૃશ્ય થઈ ગયું. એમાં એક અનોખા સૌન્દર્યનો સંચાર થયો. લોરેન્સ એનાથી ખૂબ પ્રભાવિત થયો. એને પાછા વળીને હારાને ભેટી પડવાની ઊર્મિ થઈ. એ પાછો વળવા ગયો. પણ કશાકે એને રોક્યો. એનો એક અંશ એને હારા તરફ ખેંચવા લાગ્યો. એને હોઠે શબ્દો આવ્યા: આપણે જગતભરમાં વ્યાપેલા અનિષ્ટને કદાચ દૂર ન કરી શકીએ. પણ આપણી વિમળ બનેલી ચેતના પરલોકમાં તમારી દ્વારા ને અહીં મારી દ્વારા એ અનિષ્ટના પ્રસારને ખાળશે. પણ બીજા અંશનો જ વિજય થયો, ને એ આ દ્વિધામાં હતો ત્યાં જ હારાની ઓરડીનું બારણું બંધ થયું. એના સોનેરી દાંતની ચમક અદૃશ્ય થઈ. એના જે અંશે એને હારા પાસે જવા ન દીધો તેનો પડછાયો હારાની ને એની વચ્ચે પથરાયો, ને ત્યાંથી પ્રસરતો આખી દુનિયાને વીંટળાઈ વળ્યો. એ પડછાયાએ રચેલા કારાગારમાં દુનિયા બે ભાગમાં વહેંચાઈ ગઈ.

આ છે (Van der Post) વાન ડર પોસ્ટની નવલકથા, A Bar of Shadow.

અદ્‌ભુત સંઘર્ષાત્મક પ્રસંગ, વિનાશના કાટમાળમાંથી પાંગરતું માનવતાનું પુષ્પ.

વિભાગઃ ચાર

આપણી ટૂંકી વાર્તા

દાયકે દાયકે સાહિત્યમાં નવાં પ્રસ્થાનો થતાં નથી, છતાં અમુક ગાળે સરવૈયું કાઢી જોવાની વૃત્તિ આપણને થાય છે. આજથી દસબાર વર્ષ પહેલાં એમ કહેવાવા લાગ્યું કે નવલકથાનો નાભિશ્વાસ ચાલે છે. સર્જકો નવું વિત્ત બતાવતા લાગતા નહોતા. છેલ્લાં બે વર્ષથી વળી નવી પેઢીના કવિઓ ને સર્જકો નવલકથાલેખન તરફ વળ્યા છે. આપણા એક વાર્તાકાર પરદેશથી ખબર લાવ્યા હતા કે આજકાલ ટૂંકી વાર્તા અમેરિકામાં સુધ્ધાં ઉવેખાઈ ગઈ છે, નવલકથાની ફરી પ્રતિષ્ઠા થઈ છે.

આ બધા ઘોંઘાટ વચ્ચે નિલિર્પ્ત ભાવે કોઈક ટૂંકી વાર્તા રચવા હજી મથી રહે છે એ એક સારું ચિહ્ન છે. પાંચસાત વરસ પહેલાં ટૂંકી વાર્તાના લેખનમાં જે જુવાળ આવેલો તે હવે ઓસરી ગયો છે એમ કહેવાવા લાગ્યું છે, જુવાળ આવે છે ત્યારે એમાં વેગ હોય છે ખરો. પણ સાથે સાથે ઘણો કચરો પણ તણાઈ આવે છે. એ કચરાનો ઢગલો હજી આજે પણ ઘણાં ‘વાર્તામાસિકો’માં ઠલવાતો રહે છે. સરવૈયું કાઢવા બેસીએ તો આંગળીને વેઢે ગણાય એટલી – દસબાર – શુદ્ધ વાર્તા આપણને ભાગ્યે જ મળી છે એવું લાગે છે.

કોઈ પૂછશે, ‘વાર્તા કહેવું જ બસ નથી? એણે શુદ્ધ એવા વિશેષણથી ઓળખાવવાની જરૂર ખરી?’ નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે જે ભેદ પાડવામાં આવે છે તેમાં એક મહત્ત્વનું લક્ષણ તે આ: ટૂંકી વાર્તા કવિતાની જેમ શુદ્ધ સાહિત્યની કક્ષાએ પહોંચી શકે, નવલકથા એ શુદ્ધ સાહિત્યપ્રકાર છે જ નહીં. આ વિધાનને પણ એ જેવું છે તેવું સ્વીકારી લઈ શકાય નહીં. તાત્પર્ય એટલું જ કે નવલકથામાં વિસ્તાર હોવાથી ઘણી બધી સેળભેળ થતી રહે, ટૂંકી વાર્તામાં વિસ્તાર ન પરવડે. એ નાના ફલક પર આલેખાતી હોવા છતાં વ્યંજનાની દૃષ્ટિએ દરિદ્ર ન બને એ રીતે એમાં સામગ્રીનો વિનિયોગ ઘટે.

નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા પશ્ચિમમાંથી આપણે ત્યાં આવેલાં સ્વરૂપો છે. પશ્ચિમના જુદા જુદા દેશોમાં આ બંને સ્વરૂપો જુદી જુદી રીતે વિકસતાં રહ્યાં છે. આપણી આગલી પેઢી કરતાં આપણે પશ્ચિમના વધુ સમ્પર્કમાં રહી શકીએ એવી સગવડ વધી છે. સાથે સાથે બહારથી જે ગ્રહણ કરીએ તેનાથી માત્ર પ્રભાવિત થઈ જઈએ એટલું નહીં, પણ એને વિવેકપૂર્વક આત્મસાત્ કરવાની શક્તિ કેળવીએ એ પણ આવશ્યક બની રહે છે. પશ્ચિમના થોડાક સર્જકોનું નામરટણ હમણાં હમણાંનું શરૂ થયું છે, એક વિદ્વાન અધ્યાપકે તો ફોકનર-હેમિંગ્વેની અસર નીચે આપણા વાર્તાકારો આવ્યા છે એમ કહીને કદાચ સત્યને ભોગે આપણા વાર્તાકારોનું ગૌરવ કર્યું હતું.

‘વિશ્વ સાહિત્ય’ જેવી કોઈ વસ્તુ સમ્ભવે ખરી? ગેટેએ એની કલ્પના કરેલી ખરી, જ્યાં જે કાંઈ શ્રેષ્ઠ રચાય છે તેમાંથી પોષણ મેળવવાનો દરેક સર્જકને અધિકાર છે. દેશકાળના ભેદ અમુક અંશે પરિણામકારી નીવડે, છતાં માનવીનું માનવ્ય જે સમાન ભૂમિકા રચી આપે છે તે સાહિત્યમાં દેશકાળની પૃથક્તાને અન્તરાય રૂપ બનવા દેતું નથી. પશ્ચિમમાંથી આપણે જે પામીએ તે વિશે ઊહાપોહ થતો રહે તે જરૂરી છે. આ પ્રવૃત્તિ માટે હજી જોઈએ તેટલો ઉત્સાહ આપણે બતાવ્યો નથી, કદાચ એ માટેની સજ્જતા પણ આપણે પૂરતા પ્રમાણમાં પ્રાપ્ત કરી નથી.

આને પરિણામે ‘આધુનિકતા’, ‘નવીનતા’, ‘પ્રતીકપરાયણતા’, ‘વિધ્વંસકતા’, ‘ઉદ્દણ્ડતા’, ‘વિચ્છિન્નતા’, ‘હતાશા’, ‘એકલવાયાપણું’ – આ બધી સંજ્ઞાઓ વિવેચનમાં અટવાતી દેખાવા લાગી છે. અદ્યતન બનવું એટલે પ્રચલિત ફેશનનાં બાહ્ય લક્ષણો અપનાવી લેવાં, એનું એક વ્યવહારોપયોગી કામચલાઉ સૂત્ર બનાવી લેવું એવું વલણ પણ દેખાવા લાગ્યું છે. એ વિશે ઝાઝી ચિન્તા સેવવાની જરૂર નથી. વંડી પરનું ઘાસ વહેલું કરમાઈ જાય છે. અદ્યતન બનવાનો ધખારો સિસૃક્ષાની અવેજીમાં કામ આપી શકે નહિ તે દેખીતું છે. ‘વિચ્છિન્નતા’, ‘હતાશા’ કે ‘એકલવાયાપણું’ – આમાંથી કશું જ સ્વીકાર્યા વિના પણ સારી વાર્તા લખી શકાય. વાર્તાલેખનની આજ સુધીની અનેક પદ્ધતિઓમાંની કોઈ પણ પદ્ધતિ આજનો વાર્તાકાર પ્રયોજી શકે. પરીકથા કે બોધકથાની શૈલી પણ વાર્તાકારને જરૂર લાગે તો અપનાવે. પણ આ ‘અપનાવવું’ શબ્દ પર ભાર મૂકવો જરૂરી છે. એ શૈલી સ્વીકારવાનું પ્રયોજન શું તે સર્જકના મનમાં સ્પષ્ટ હોવું જોઈએ; વળી એ શૈલીને એ સ્વીકારે છે ત્યારે એનું પુનઃસંસ્કરણ કરવું અનિવાર્ય બની રહે છે. શૈલીનું અનુકરણ વાર્તાને જીવતી રાખી શકે નહીં.

એક સારું ચિહ્ન એ છે કે આજનો સર્જક પોતાના કસબ વિશે કંઈક વધુ જાગ્રત બનીને વિચારતો થયો છે. પ્રયોગશીલતા કોઈક વાર પ્રયોગખોરીમાં સરી પડતી હશે, પણ સરવાળે તો દરેક નવા પ્રયાસે એકાદ ડગલું આગળ ભરવાની નેમ આપણે રાખતા થયા છીએ. ટૂંકી વાર્તા જ લઈએ તો સાદીસીધી કથનશૈલીથી માંડીને તે કાવ્યની લગોલગ બેસે એવી ને અત્યાર સુધીની આપણી ટૂંકી વાર્તા વિશેની માન્યતા પ્રમાણે જેને અ-વાર્તા કહેવી પડે એવી કૃતિઓ પણ રચાતી આવે છે.

ગદ્યના ઉપયોગ વિશેની દૃષ્ટિ પણ સૂક્ષ્મ બનતી જાય છે. ગદ્ય કેવળ કથયિતવ્યનું વાહન નથી. ગદ્યની શક્તિ પ્રકટ કરવાને માટેના પ્રયત્નો થતા દેખાય છે. એક જ વાર્તામાં ગદ્યનાં જુદાં જુદાં પોત પ્રકટતાં દેખાય. શણગારેલું કે કાવ્યનો ઓપ આપેલું ગદ્ય તે સર્જનાત્મક ગદ્ય નથી. જે કેવળ આગંતુક તત્ત્વ છે, જેનું પ્રયોજન કૃતિમાંથી નિષ્પન્ન થતું નથી, જેને વિશેની અપેક્ષા કૃતિમાંથી જન્મતી નથી ને એ અર્થમાં જે અનિવાર્ય નથી તેને વિવેકપૂર્વક ટાળવાનું વલણ સારી વાર્તાઓમાં દેખાય છે.

નવાં વલણો પરત્વેનું થોડું અસહાનુભૂતિભર્યું વલણ હજી દેખાય છે ખરું, આમાં ખાસ કરીને અમુક મુદ્દાઓ વિશે, એની પાછળ રહેલી મૂળભૂત વિભાવનાઓ વિશેની સ્પષ્ટ, અસન્દિગ્ધ સમજના અભાવને કારણે, થોડીક કૃતક સમસ્યાઓ ઊભી થાય છે ને તેથી જે ઊહાપોહ ચાલે છે તેને વ્યક્તિગત અભિપ્રાય કે અભિગ્રહ-પ્રતિગ્રહના ઉચ્ચારણથી ઊંચે લઈ જઈને શુદ્ધ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા પર મૂકવાનું હંમેશાં બની શકતું નથી. આ પૈકીનો એક મુદ્દો તે ઘટનાના હ્રાસનો છે. ઘટનાની એક વ્યવહારમાં બનેલા પ્રસંગ લેખેની જે વાસ્તવિકતાને આધારે જ એમાં સમ્ભાવ્યતા ને પ્રતીતિકરતા આવે છે તથા વાર્તાને વજન પ્રાપ્ત થાય છે તેનાથી વાર્તાકારનું કામ નભતું નથી. આટલેથી જ જો એ અટકી જાય તો એની સામગ્રીનું રૂપાન્તર થવું બાકી રહ્યું એમ જ કહેવાનું રહે. આથી ઘટના વિના વાર્તા ન સમ્ભવે એ સાચું, પણ એ ઘટનાના બંધારણની કળાના પ્રયોજનને અનુસરીને પુનઃરચના થઈ હોવી જોઈએ. આ પુનઃરચનાને જ કારણે આ ઘટનામાં જીવનને બૃહત્ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાની ભૂમિકા ને એને માટેનું focal point આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. ઘટનાની અસાધારણતા પ્રકટે છે એના આ પ્રકારના પુનર્વિધાનથી. વ્યવહારમાં એ જે રીતે અસામાન્ય લેખાતી હોય છે તેના જોરે નહીં.

આ પુનર્વિધાનની અનેક પદ્ધતિઓ હોઈ શકે, સર્જકે સર્જકે નહીં પણ કૃતિએ કૃતિએ, આગવી અપેક્ષાનુસાર એ બદલાતી રહે. એ વ્યંજનાપૂર્ણ બની રહે એ માટે આવી પદ્ધતિ elliptical હોવી ઘટે એ જરૂરી છે.

પ્રખ્યાત શિલ્પી રોદાં કહેતો કે એક પથ્થરને જોતાં એની પાછળ ઢંકાઈ રહેલી આકૃતિ એને દેખાતી ને પછીથી એને ઢાંકી રાખનારું જે કાંઈ હોય તેને છીણી લઈને એ દૂર કરી નાખતો. આને કારણે જ સર્જકને જ્યાં અનિવાર્ય બની રહેતું હોય ત્યાં, પ્રતીકનો આશ્રય લેવાનો રહે. આથી એમ નથી સમજવાનું કે વાર્તામાં એણે માત્ર અહીંતહીં પ્રતીકની ગોઠવણી કરવાની છે. ઘટના પોતે જ પ્રતીક બનીને આવે, એની વ્યાવહારિક વાસ્તવિકતાને વળગી રહેલી અર્થજડતાને દૂર કરીને એના કેન્દ્રમાંથી વ્યંજનાની ત્રિજ્યાઓ વિસ્તરે ને એ રીતે આપણી અભિજ્ઞતાનો ઉત્કર્ષ સિદ્ધ થઈ શકે એવું એનું સંવિધાન થયું હોવું ઘટે. આ વિશેની સ્પષ્ટ સમજ ન હોવાને કારણે તથા ખાસ તો આ પ્રકારની એકબે વિશિષ્ટ કૃતિનું વીગતે પરીક્ષણ થયું નહીં હોવાને કારણે 'પ્રતીકવાદી વાર્તા' આપણા કેટલાક વિવેચકોને માટે ઉપહાસનું સાધન બની રહી છે. વાર્તા કશા વાદને અનુસરતી નથી ને પ્રતીક સર્જનપ્રક્રિયા જેનો આશ્રય લે છે તે પદ્ધતિઓ પૈકીની એક પદ્ધતિ છે.

ટૂંકી વાર્તા કથા છે ખરી પણ નરી કથા નથી. એનો રસ કેવળ કથામાં રહ્યો નથી. સ્થૂલ સ્વરૂપના કુતૂહલ જગાડવાના ઉપાયો ને ચમત્કૃતિના જોરે વાર્તા જીવી શકે નહીં. એથી પ્રાપ્ત થતો રસ તે aesthetic experience નથી, ભેદભરમની વાર્તાઓ ને છાપાંમાં આવતાં ખૂનખટલાઓ પણ એવો રસ પૂરો પાડી શકે. હવે શું આવશે? હવે શું થશે? એ પ્રશ્ન પુછાય છે ખરા, પણ તે વાર્તાનાં ઘટકોના અન્વય પરત્વે પુછાય છે: આ પાત્રની સામે કયું તુલ્યબળ બીજું પાત્ર મૂકી શકશે? આ સંઘર્ષની માંડણી કઈ ભૂમિકા પર થશે? પાત્ર અને ઘટના વચ્ચેના અટપટા સમ્બન્ધને લેખક શી રીતે નભાવશે? વાતાવરણ જ પાત્ર બની શકે? – આવા પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થતા રહે છે.

વાર્તા ગદ્યમાં લખાય છે માટે જ એને થોડી મર્યાદાઓ વળગેલી રહે છે. કવિતા વાસ્તવિકતાનું જેટલું સૂક્ષ્મ રૂપાન્તર કરે છે તેટલું સૂક્ષ્મ રૂપાન્તર જાણે કે વાર્તામાં શક્ય નથી એવી એક માન્યતા છે. ગદ્ય વ્યવહારનાં ઘણાં પ્રયોજનો સિદ્ધ કરી આપે છે, વ્યવહાર તથા માનવસન્દર્ભની વધુ નજીક છે. કાવ્યમાં પ્રતીતિકરતા, સમ્ભાવ્યતાનો પ્રશ્ન એટલો ઉગ્ર બનતો નથી, ને ચર્ચાય છે તો જુદે રૂપે પણ વાર્તા માનવસન્દર્ભ – ને તેય આપણે એને જે રીતે ઓળખવા ટેવાયા હોઈએ છીએ તે સ્વરૂપનો – થી ઝાઝી દૂર જઈ શકતી નથી. સામાજિક પરિસ્થિતિ, એ પરિસ્થિતિના સન્દર્ભમાં માનવી જે રીતે વર્તે એ વિશેના દૃઢ ખ્યાલ – આ એનું એક બહારથી લાદેલું ચોકઠું બની રહે છે. સામાજિક મૂલ્યો ને કળાનાં મૂલ્યો વચ્ચેનો તાળો બેસાડવાનો પરિશ્રમ જાણે કે વાર્તાકારને કરવાનો રહે છે. અહીં એક વાતનું વિસ્મરણ થતું લાગે છે. વ્યવહારમાં ઘટનાની પ્રમાણભૂતતા સિદ્ધ કરવાનાં જે સાધનો છે તે જ સાધનો કળામાં પણ હોય એમ જો માની લઈએ તો પાયાની ભૂલ કરી બેસવા જેવું થશે. કળાકૃતિમાં જે સિદ્ધ થાય છે તેનું સત્ય એ કૃતિનાં ઘટકો વચ્ચેના સંબંધની અનિવાર્યતાની ભૂમિકામાંથી ઉત્ક્રાન્ત થાય છે; આથી અસ્તિત્વની એ જુદી category છે. જો આ ખ્યાલમાં રાખીએ તો વાસ્તવિકતાની ભૂમિકા પરના સમ્ભાવ્ય – અસમ્ભાવ્યના ખ્યાલથી કળાકૃતિની પ્રતીતિ-અપ્રતીતિકરતાની ચર્ચા ન કરીએ, તથ્ય, સત્ય, ને કપોલકલ્પિત – ત્રણેય કળામાં સ્થાન પામે. નરી હકીકત જેવું કશું હોતું નથી. પશ્ચિમના એક વિવેચકે કહ્યું છે: There is nothing more plagiarized than fact. માનવચિત્ત જેને સ્પર્શે તેને હંમેશાં પોતાની આગવી રીતે સંસ્કારે જ છે. આથી એક છેડે તથ્ય ને બીજે છેડે કપોલકલ્પિત (અથવા રવીન્દ્રનાથ જેને 'આરો સત્ય' – સવાઈ સત્ય કહે છે તે) – આ બંને ધ્રુવ સુધી કળાનો વિસ્તાર છે. જે કપોલકલ્પિત છે તે સત્ય વિનાનું નથી; એનો નક્કર પાયો કૃતિમાં રચાતો હોવો ઘટે, આ દૃષ્ટિએ જો જોઈશું તો કેવળ 'સાચકલી' વાર્તા માટેનો આગ્રહ રાખવાથી ટૂંકી વાર્તાની શક્યતાના ક્ષેત્રને મર્યાદિત કરી દેવા જેવું થશે.

ધૂમકેતુએ પણ ટૂંકી વાર્તા પરત્વે એક સળંગ છાપ ઉપસાવવાના લક્ષણને એક વ્યાવર્તક લક્ષણ લેખે સ્વીકાર્યું

છે. પાત્રનો વિકાસ નવલકથાનો વિષય છે, ટૂંકી વાર્તામાં તો એક pregnant moment સ્થાન પામે છે. એ ક્ષણના બિન્દુએ ઊભા રહીને તમે પાત્ર પ્રત્યે એક દૃષ્ટિપાત કરી લો છો, ને છતાં એ અધૂરું દર્શન બની રહેતું નથી, આથી ‘આમાં તો કાંઈ બનતું નથી,’ ‘અહીં તો કશું કાર્ય બની આવતું નથી’ – એવી ફરિયાદ ટૂંકી વાર્તા વિશે થતી સાંભળીએ છીએ ત્યારે નવલકથામાં જેની અપેક્ષા રહે તેની ટૂંકી વાર્તા પાસે આપણે આશા રાખતા હોઈએ એવું લાગે છે. વિવેચન જ્યારે ટૂંકી વાર્તાના રૂઢ ખ્યાલને આધારે જ પ્રયોગશીલ રચનાઓને મૂલવવાનો આગ્રહ રાખે ત્યારે રૂઢિનું ચોકઠું નવી શક્યતાને રૂંધી નાખે એવો ભય ઊભો થાય છે.

અર્થબોધ થવો જોઈએ ને કશું સન્દિગ્ધ કે દુર્બોધ રહી જાય તો એ કૃતિની ઊણપ હોય એમ લેખવામાં આવે છે. આ સર્વથા સાચું નથી. અર્થબોધની સાંકડી સીમા સ્વીકારવાથી ઘણુંખરું સૂક્ષ્મતાનો, વ્યંજકતાનો ભોગ આપવો પડે છે. ટૂંકી વાર્તાના નાના ફલક ઉપર રહીને મહાકાવ્યના વ્યાપને સિદ્ધ કરવાનો પડકાર જો ઝીલવો હોય તો અર્થનો ખૂંટો જેટલી ત્રિજ્યા વિસ્તારવા દે તેટલી મર્યાદામાં જ ફરવાનું વલણ અપકારક નીવડે. આપણી અભિજ્ઞતાને સમૃદ્ધ કરે એવું કશુંક તત્ત્વ વાર્તામાં વાર્તાની રીતે પ્રવેશ્યું છે ખરું? આનો જ વિચાર કરવો પ્રર્યાપ્ત છે.

આવો અર્થબોધ જ વાર્તાને નક્કર, સંગીન બનાવે છે એવી એક સમજ છે ને આ અર્થબોધ સામાજિક ચેતના લેખક પ્રકટ કરે છે કે નહીં તેની સાથે સમ્બન્ધ ધરાવે છે એમ માનવાનું વલણ પણ દેખાય છે. ટૂંકી વાર્તામાં પણ અમૂર્તતા પ્રવેશી જશે એવો ભય સેવવામાં આવે છે. અમૂર્ત એટલે સંગીનતા વિનાનું નર્યું પોલાણ એવી સમજ ખોટી છે. અમૂર્ત શબ્દ એ abstractનો ખોટો અનુવાદ છે. Abstractમાં કશુંક સારવી લેવાયું હોય એવી અર્થચ્છાયા છે. પદાર્થો કે અનુભવોની જે દૃઢ નિયત રેખા વ્યવહારની ભૂમિકાએ હોય છે તેમાં કળા રૂપાન્તર સિદ્ધ કરે છે; આથી વ્યવહારમાં જે પરિમિત હતું તે જો એ રૂપે ન જોઈ શકાતું હોય તો અર્થબોધ ન થયો એવી ફરિયાદ થાય છે. કળા અહેવાલ આપતી નથી, interpretation આપે છે; આથી જ તો કળા આપણી સંવિત્તિને સમૃદ્ધ કરે છે. અર્થબોધને નામે આ સમૃદ્ધિને જતી કરવાની પ્રવૃત્તિ રસાસ્વાદને માટે વિઘાતક જ નીવડે, વાર્તાકાર સ્થૂળ નક્કરતાને કાઢી નાખીને જે અવકાશ ઊભો કરે છે તેમાં વાચકની કલ્પનાને એનું વિહારક્ષેત્ર મળી રહે છે. પણ આ અવકાશ અંગત નથી ને આ કલ્પનાવિહાર તે યદૃચ્છાવિહાર નથી. વાર્તાની રૂપરચના એનું નિયન્ત્રણ કરતી હોય છે.

નવલકથામાં જે ક્રમશઃ ઉત્ક્રાન્ત થતું આવે છે તે ટૂંકી વાર્તામાં એક ઝબકારામાં પ્રકટ થઈ જાય છે એમ કહેવું પણ બરાબર નથી. પ્રકટ થવાની પ્રક્રિયા જ વાસ્તવમાં તો આસ્વાદનો વિષય છે; જે પ્રકટ થાય છે તેનું સ્વરૂપ આ પ્રક્રિયાથી જ ઘડાયું હોય છે, નવલકથામાં જો ભૂતકાળ ને વર્તમાનકાળનો વિસ્તારેલો પટ હોય છે તો ટૂંકી વાર્તામાં પણ વાર્તાકારે પસંદ કરેલી pregnant momentમાં ત્રણેય કાળનું telescoping હોય છે. નવલકથામાં ‘સકલતા’ અને ‘અખણ્ડતા’ હોય છે એમ કહીને ટૂંકી વાર્તા ‘ખણ્ડ’ રૂપ હોય છે કે એમાં સોળ કળા પૈકીની એકાદ કળા હોય છે એમ કહેવું પણ સાચું નથી. બીજની કળામાં જ પૂર્ણિમાનું ઇંગિત રહ્યું જ હોય છે. એરિસ્ટોટલે જેને અધમ પ્રકારનું વસ્તુ કહ્યું છે તે episodic plot ટૂંકી વાર્તા લખનારને તો પરવડે જ નહીં, કારણ કે એ એક episodeમાં પુરાઈ રહે તો તે વ્યંજકતાને ભોગે જ. ટૂંકી વાર્તામાં પાત્ર flat થઈ જાય છે, કારણ કે એનાં પરિમાણ વિકસાવવા પૂરતો એમાં અવકાશ મળતો નથી એવું વિધાન પણ સાચું નથી. પાત્રની એક elliptical રેખા વાર્તાકાર જો શોધી કાઢી શકે તો એ વડે પાત્રમાં પરિમાણનું સૂચન થઈ જાય. આમ વાર્તાકાર જે કરે છે તે આ ‘...to take a brief space of time and lives and make it suggest a large panorama of feelings and attitudes.’

આપણી ટૂંકી વાર્તા શું સિદ્ધ કરી શકે છે? પ્રયોગશીલતા, કસબ પ્રત્યેની સભાનતા દેખાય છે. છતાં રૂઢિદાસ્ય પૂરું ગયું નથી. હજી આપણો સર્જક કંઈક સંકોચશીલ ને ભીરુ લાગે છે. એને કશુંક કહેવું છે. વાચકોમાં અમુક પ્રકારની લાગણી જગાડવી છે. પણ ઘણી વાર આવો ખ્યાલ જ સર્જનની સીમા બની રહે છે. ટૂંકી વાર્તાનો સર્જક લોકપ્રિય નીવડવામાં નવલકથાકારની હરીફાઈમાં ઊતરે તો એને પરિણામે ટૂંકી વાર્તાને જ સહન કરવું પડે. મનોરંજન કરવાને કશુંક સનસનાટીભર્યું, ચોંકાવનારું કે અશ્લીલ એ દાખલ કરે તો એ સાહિત્યના સ્તર પર પોતાની કૃતિને લાવવાનો આગ્રહ છોડતો જાય. વળી ટૂંકી વાર્તા એક સ્વયંપર્યાપ્ત એકમ છે, છતાં એક સર્જકના ચિત્તમાં વસતી અને એ ચિત્તમાંથી આકાર પામતી વાર્તાઓ વચ્ચે એક ગોત્રતાનો સમ્બન્ધ હોય છે. એમાંથી જ આખું એક વિશ્વ એના આગવા વાતાવરણ સહિત ઉત્ક્રાન્ત થતું આવતંું હોય છે. આપણી ટૂંકી વાર્તા હજી આ કક્ષાએ પહોંચી નથી. આપણે પ્રતીકવાદનું ભાંડવા ખાતર નામ લઈએ છીએ પણ પ્રતીક કે પુરાણકલ્પનોથી ઊંડાણ સાથે વ્યાપને વિસ્તારવાનું કામ હજી સિદ્ધ થવું બાકી છે. વિવેચન સર્જનને મદદ કરે જ એવું હંમેશાં ન બને, પણ જે સર્જાઈ ચૂક્યું હોય તેનું માપ તો એ કાઢી આપી શકે. આપણું વિવેચન હજી કૃતિની બારીક વીગતે તપાસ કરવાનું બાકી રાખતું રહ્યું છે, એટલું જ નહીં પણ અમુક ગાળામાં થયેલા પ્રયોગની સિદ્ધિમર્યાદા આંખ આગળ ઊપસી આવે એ દૃષ્ટિએ અવારનવાર જે સંકલનો થતાં રહેવાં જોઈએ તેનો પણ આપણે ત્યાં નર્યો અભાવ છે. આ સ્થિતિમાં શરૂઆતની પ્રતિકૂળ આબોહવા સામે ઝૂઝીને બહુ થોડા સર્જકો ટકી રહી આગળ વધતા દેખાય છે.

નવલિકાની રચનાઃ એક દૃષ્ટિ

એક વાર અમે મુંબઈના કોટના લત્તામાંથી પસાર થતા હતા. બપોરનો ચાપાણીની છુટ્ટીનો વખત હતો. રસ્તે ભીડ ખાસ્સી હતી. એ ભીડ વચ્ચે એક સાત વરસની છોકરી પગે ઘૂઘરા બાંધી નાચતી હતી. એનો એક સાગરીત ઢોલક વગાડતો હતો. કોઈ ફિલ્મનું ઇશ્કી ગીત એ છોકરી નાચતાં નાચતાં ગાતી હતી. એના શરીર પર મેલુંઘેલું, કોઈનું ઊતરેલું, એને બંધબેસતું નહિ થતું એવું ફ્રોક હતું. એના વાળ પર દિવસોથી કોઈનો હાથ ફર્યો નહોતો. એના અંગમાં દરિદ્રતાએ પોતું ફેરવીને એક પ્રકારની નિશ્ચિહ્નતા લાવી દીધી હતી. એ જે ઇશ્કી ગીત ગાતી હતી તેનો ભાવ એ સમજતી નહોતી. એને તાલીમ આપીને એના અણવિકસ્યા શરીર પાસે જે લહેકા ને નખરાં કરાવવામાં આવતાં હતાં તેનાથી એનું શરીર સાવ અજાણ્યું હતું. આમ છતાં એની આજુબાજુ લોકો ટોળે વળ્યા હતા. કોઈક તો અશ્લીલ સિસકારો સુધ્ધાં કરતા હતા.

આ જોઈને મારી સાથેના એક મુરબ્બીએ કહ્યું: ‘કેવી કરુણતા! જે વયે એના ગામડામાં સહિયરો અને ભાઈભાંડુ સાથે ખેલવાકૂદવાનું હોય, ભણવાગણવાનું હોય, વડીલોનું રક્ષણ પામીને ઊછરવાનું હોય તે વયે આજીવિકા માટે આમ જોતરાઈ જવાનું આવે, શહેરની ગંદી હવા અને અજીઠું ખાવાનું ખાઈને પેટ ભરવાનું આવે! દેશ સ્વતન્ત્ર થયો, પણ જ્યાં સુધી આવાં દૃશ્ય આંખે ચઢે છે ત્યાં સુધી એ વાત પર વિશ્વાસ બેસતો નથી.’

બીજા એક મિત્રે કહ્યું: ‘તમને એ છોકરીની દયા આવે છે. મને તો ટોળે વળેલા લોકોની મનોદશા જોઈને જુગુપ્સા થાય છે. કેવા મરણિયા બનીને આ કાચી વયની છોકરીના હાવભાવને એ લોકો લાલસાભરી નજરે જોઈ રહ્યા છે! એ લોકોના જીવનની પોકળતા, શૂન્યતા કેવી તો ભયંકર હશે!’

આ દૃશ્યની મારા મનમાં વળી જુદી જ છબી અંકાઈ ગઈ. બપોરની એ વેળા, ઊંચાં ઊંચાં મકાનોની ધારથી છેદાઈને ટુકડે ટુકડા થઈને વેરાયેલો સૂરજ, સૂરજના ધારદાર ટુકડામાંથી અર્ધાં તેજમાં ને અર્ધાં છાયામાં વેતરાઈ ગયેલાં માણસો, આજુબાજુ મચી રહેલો અર્થહીન કોલાહલ – ને આ બધી વેરાઈ ગયેલી છિન્નભિન્નતાને એક દોરમાં પરોવવા મથતા ઘૂઘરાનો રણકાર ને સંગીતના સૂર – જાણે કોઈ આંધળો સોયના કાણામાં દોરો પરોવવા ન મથતો હોય!

કોઈ એમ પૂછે કે આ ત્રણ પ્રતિભાવોમાં કયો વધુ સાચો તો આપણે કહીશું કે ત્રણેય પ્રતિભાવો શક્ય છે, પોતપોતાની રીતે સાચા છે. સાથે આપણે એટલું ઉમેરીશું: આ સિવાયના બીજા પ્રતિભાવોની શક્યતા પણ છે. અહીં સાચાનો કે ખોટાનો પ્રશ્ન ઉદ્‌ભવતો નથી. આ સાચું ને એ સિવાયનું બીજું બધું ખોટું એવું સાહિત્યમાં આપણે એકદમ કહી શકતા નથી.

ધારો કે ત્રણ લેખકો આ પ્રસંગને ઉપાદાન તરીકે વાપરીને વાર્તા લખે છે: એક પ્રસંગનું યથાતથ ચિત્ર ઉપસાવે છે. છોકરીની ગરીબાઈ બરાબર બતાવે છે. થોડી વિગતો ઉમેરે છે – છોકરી મા વગરની છે, એની સાથે છે તે માણસ એને ગામમાંથી પરાણે, એની અનાથાવસ્થાનો લાભ લઈને ઉપાડી લાવ્યો છે. આમ,

ગરીબ છોકરીને માટેની સહાનુભૂતિ, પરિસ્થિતિની કરુણતાને પ્રકટ કરીને એ આપણામાં ઉપજાવે છે.

બીજો લેખક છોકરીની ગરીબાઈ પર આપણું ધ્યાન ખેંચતો નથી. મુંબઈની બપોર, વખત ગાળવા આમતેમ અથડાતા માણસો, વણપૂરી લાલસાની એમના મનમાં અટવાતી ભૂતાવળ, એનાથી છૂટવાનો એમનો મરણિયો પ્રયાસ, ને એમાં ઝાંઝરનો રણકાર, ઇશ્કી ગીતના સૂર, એથી જાગ્રત થતા સંસ્કારો, મનની છબીનું એ સાત વરસની છોકરીની કાચી કાયા પર આરોપણ, એમની લાલસા, ને એથી ઊપજતી જુગુપ્સા – આ બધું એ કુશળતાભર્યા સંકલનથી મૂર્ત કરે.

ત્રીજો લેખક કોઈ ક્યુબિસ્ટ ચિત્રકારની અદાથી પરિસ્થિતિના વાંકાચૂંકા ટુકડાને, કૃત્રિમ સફાઈના કાનસથી ઘસ્યા વિના, એક બીજાને કાપે એવી રીતે ગોઠવે; વિરોધના ખાંચાઓને સસ્તી તદબીરની લાપીથી નહિ પૂરે; આ અરાજકતાના વેરવિખેર ઉકરડામાં સૂરનું હીરભરત જે સૌન્દર્યની ભાત ઉપસાવે તેવો મરણિયો પ્રયત્ન કરી છૂટે ને આખરે પરસેવા નીતરતી બપોરની પહોળી બખોલમાં (પરસેવો નીતરતા અજગરના જેવી પડેલી) એનો પણ કોળિયો થઈ જાય તેને આલેખીને સંતોષ માને.

નવલિકા તરીકે આ ત્રણ કૃતિઓનું મૂલ્યાંકન આપણે શી રીતે કરીશું? કળાના પ્રયોજન વિશેની સૂઝ અને સમજ અનુસાર એ મૂલ્યાંકન થશે. દીનહીન પ્રત્યે સહાનુભૂતિ ઉપજાવવી, જીવનની કરુણતા તરફ ધ્યાન ખેંચવું ને એમાંથી મંગળને સર્જવાનો શુભ સંકલ્પ ઉપજાવવો – એવી જેની માન્યતા હશે તે પહેલી વાર્તાને પસંદ કરશે. માણસનાં મનની અધશ્ચેતનામાં ચાલતા વ્યાપારોને આલેખવામાં જેને રસ છે તેને બીજો પ્રકાર ગમશે. ઘટનાને પોતાના કોઈ વક્તવ્યનું સાધન બનાવ્યા વિના એનું જે આગવું રૂપ છે તેને જ એ પ્રકટ કરે એવી રીતે આલેખવામાં સન્તોષ માનનાર ત્રીજા પ્રકારને આવકારશે.

આટલી ભૂમિકા બાંધ્યા પછી આપણે થોડું વિચારીએ: કેટલાક એમ કહે છે કે વાર્તા બહેલાવીને, કુતૂહલ જાળવી રાખે એવી રીતે, કહેતાં આવડવી જોઈએ. વ્યંજના, પ્રતીકરચના ને એવી બીજી આળપંપાળની એમાં જરૂર નથી. વાર્તાકથન એમને મન મુખ્ય વસ્તુ છે. સમરસેટ મો'મ એમને ગમે.

કુતૂહલને પ્રદીપ્ત રાખવું એ વાત સાચી. વિસ્મય, ચમત્કાર, આશ્ચર્ય તો રસાનુભૂતિમાં હોય જ છે. પણ આ કુતૂહલ કયા પ્રકારનું? કેટલાક પ્રસંગોની રચના એવી રીતે કરે કે જાણે જામગરી ધીમે ધીમે સળગતી જાય ને અન્તે મોટો ધડાકો થાય; કેટલાક અવળે મોઢે શરૂઆત કરીને પાછળથી બધું સવળું કરે; કેટલાક જાણી કરીને ઊંધી દિશામાં લઈ જાય એવી પ્રસંગરચના કરે ને એકાએક આંચકો આપીને દિશા ફેરવી નાખી અણધાર્યો અન્ત લાવી દે. આ સ્વરૂપનું કુતૂહલ રસની કોટિએ પહોંચે એવું નથી હોતું. એમાં તદબીરનો એક વાર ખ્યાલ આવી ગયા પછી ઝાઝો રસ રહેતો નથી.

કેટલાક એમ કહે કે માનવસ્વભાવના રહસ્યનું દર્શન, એક ઝબકારામાં, કરાવી દે તે નવલિકા સારી. આપણી દરેક પ્રવૃત્તિ, વધતેઓછે અંશે, આપણને આપણા રહસ્યને પ્રગટ કરે છે જ. એ રહસ્ય શું છે? જે પ્રગટ થાય છે તે રહસ્ય રહેતું નથી. રહસ્યનું તો સૂચન થઈ શકે.

આપણે શરૂઆતમાં એક ઘટના લીધી, તેનાં જુદાં જુદાં ત્રણ 'રહસ્ય' ચીંધ્યાં, સાથે એમ પણ કબૂલ રાખ્યું કે આથી વિશેષ પણ એનાં 'રહસ્ય' સંભવી શકે. આ દૃષ્ટિએ વિચાર કરીએ તો એમ કહી શકાય કે જે રહસ્યના વધારે વ્યાપક વિસ્તારને પોતાના વ્યાપમાં લઈ શકે એવી રીતે રચાઈ હોય તો તે વાર્તા વધારે સન્તોષકારક. આ દૃષ્ટિએ રચના કેવી રીતે કરવી? અલબત્ત, એનો કોઈ નિશ્ચિત રાજમાર્ગ તો નહિ જ હોઈ

શકે. તોય વાર્તાના ઘટક અંશોની એમાં વિશિષ્ટ રીતે રચના થવી જોઈએ. આ વિશિષ્ટતા કેવી હોય?

વાર્તામાં કાંઈક બને (એ એક પળ લે કે વરસો લે, એ એક જ પાત્રની મનોભૂમિ પર બને કે ઘણાં પાત્રોથી સરજાતી પરિસ્થિતિરૂપે બને (એ 'બને' છે એવી રીતે ન ઓળખાવી શકાય એવી રીતેય બને!) એને આપણે 'ઘટના' કહીશું. આ ઘટના દેખીતી રીતે એક લાગતી છતાં અનેક અંગોની બનેલી હોય, એ અંગોની આનુપૂર્વી ઘટનાનું રૂપ ઘડે. એ આનુપૂર્વી બદલો તો ઘટનાનું રૂપ બદલાઈ જાય. આથી પ્રસંગોની આનુપૂર્વી એની સાભિપ્રાયતા શી રીતે સિદ્ધ કરે છે તે તપાસવું પણ આવશ્યક લેખાય. લેખકને પોતાને અમુક વક્તવ્ય ગમે છે, અમુક ભાવના ગમે છે. એ વક્તવ્યનાં બીબાંમાં જો ઘટનાને લેખક ઢાળે તો એ રચનાની સીમા બંધાઈ જાય, એના રહસ્યના ઇંગિતને વિસ્તારવાનો અવકાશ ન રહે; માટે આવી રચના ઉપકારક ન નીવડે.

એથી ઊલટું, કોઈ નિશ્ચિત વક્તવ્ય કે ભાવનાના નિદર્શનરૂપે ઘટનાને પ્રયોજવાને બદલે ઘટનાને એવી રીતે યોજી હોય કે ઘટના લેખકને અભિપ્રેત ભાવના કે કથયિતવ્યને બાંધવાનો ખૂંટો ન બનતાં, રહસ્યને વિસ્તારવાના અવકાશરૂપ બની રહે તો એ સ્થિતિ ઇષ્ટ લેખાય. મેં 'અવકાશ' શબ્દ જાણી જોઈને વાપર્યો છે, અવકાશ એટલે શૂન્યતા એમ પણ કહી શકાય ને! દરેક ઘટનાને એનું આગવું વજન હોય છે. એ વજન ગળે બાંધેલા પથ્થર જેવું હોય તો વાર્તાને ડુબાડેઃ એ વજન પંખીની પાંખ જેવું હોય તો વાર્તાને ઉરાડી શકે. પોતાની વિશિષ્ટ આકૃતિને જાળવવા પૂરતું ઘટનાનું ગુરુત્વ જાળવવું, ને gravitation સાથે એના levitationનું બળ પણ સર્જકે પ્રકટ કરવું જોઈએ. આ બે બળોના સન્તુલનથી ઘટનાનો પિણ્ડ બંધાવો જોઈએ.

પાત્ર અને ઘટના વચ્ચેનું સન્તુલન પણ એટલા જ મહત્ત્વનું છે. આ સન્તુલન એટલે યાન્ત્રિક સમીકરણ નહિ, પણ પાત્ર અને ઘટના વચ્ચેના સમ્બન્ધની એવી યોજના કે જે બંનેને તુલ્યગુણ અને અવિનાભાવી બનાવવાની સાથે, જડ સ્થગિતતામાં અવરુદ્ધ કર્યા વિના, દર્પણોની સમાન્તર યોજનામાં અનન્ત પ્રતિબિમ્બો રચાય છે તેવી રીતે અનન્તવિધ શક્યતાને પ્રગટ કરવાની સમર્થતા આપે.

રમતના ઉસ્તાદો જાણે છે કે જેમ નિયમ આકરા તેમ રમતનો રસ વધારે. નવલિકા એ લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ છે. એના લઘુ ફલક પર રહીને તમે રહસ્યના સીમાડાને વિસ્તારી શકો તો એ સ્વરૂપની શક્યતાને પણ તમે આપોઆપ વિસ્તારી શકો. સમકાલીન સમસ્યા, વાતાવરણ, મનોરંજક ઘટના, ઉદાત્ત ભાવના, પાત્રનાં વર્ગચિત્રો – આ બધું મર્યાદારૂપ બનવાનો ભય રહે છે. ઘટના વડે ઘટનાનો છેદ ઉરાડીને એનો હ્રાસ સિદ્ધ કરી સર્જકે રહસ્યના અવકાશને વિસ્તારવાનો રહે. આથી અસાધારણ કે ભારે વજનની ઘટનાથી સાધારણ કે સામાન્ય રહસ્ય પ્રગટ કરનાર ખોટનો ધંધો કરે છે; સાધારણ કે સામાન્ય લાગતી ઘટનાને કેવળ નિમિત્તની અવસ્થામાંથી આગળ વધવા દીધા વિના જે અસાધારણ રહસ્યના અનન્તવિધ શક્યતા ભરેલા વિશાળ અવકાશ સુધી આપણને લઈ જઈ શકે છે તે મોટા લાભનું લેખું માંડે છે, આથી ઘટનાના બંધારણમાં જ આકાર જાળવવા છતાં અનિરુદ્ધ અવકાશને અખણ્ડ રાખે એવાં તત્ત્વો હોવાં જોઈએ. સમસ્યાઓ જૂની થાય છે, દેશકાળ અને પ્રજા બદલાય છે, ભાવનાઓ રેઢિયાળ બની જાય છે. સર્જક, આથી એવા કશાનાં પ્રલોભનમાં પડતો નથી. એ પરત્વે તટસ્થ રહે છે, ઉદાસીન બનીને નિર્મમતા કેળવે છે. ગરીબોનું દુઃખ એને પીડે છે, પણ એનાથી કંપતી કલમે એ વાર્તા લખવા બેસતો નથી. સુખથી એને રોમાંચ થાય છે, પણ એથી કલમને થરકવા દીધા વિના, સ્થિર હાથે, પોતાનાં, પોતાના જમાનાનાં સુખદુઃખ અને પરિવેશ વચ્ચે રહેતો છતાં એમાં નિશ્ચિહ્ન બની જઈને એ કશું સરજતો નથી. આપણી વાસ્તવિકતા, આપણો યુગ – એની છબી એવા સ્થિર ફલક પર જ અંકાઈ શકે. તાટસ્થ્ય છતાં તાદાત્મ્ય કેળવીને કળાસંયમથી, સામાજિક મૂલ્યો કે

સમકાલીન નૈતિક ધોરણોની સીમાથી સંકોચાયા વિના એ સ્થિર દૃષ્ટિએ સમગ્રની છબી જુએ છે, ને એને સ્થિર હાથે આલેખે છે.

આપણે સ્થળ અને કાળના પરિવેશમાં બંધાઈને જીવીએ છીએ. પણ એની અંદર રહેલું આપણું બહુચર મન અનેક પ્રકારની સંકુલ ગતિ કરતું રહે છે. આપણું વ્યાકરણ પદરચનાને સીધી રેખામાં ગોઠવે છે. વ્યાકરણના વિન્યાસનો એ ક્રમ આપણી ચેતના અનેકવિધ સંકુલ સંચરણોને પોતાના ચોકઠામાં પૂરી શકતો નથી. પદ્યરચનામાં કવિ ભાષાને નવા રૂપમાં ઢાળે છે. નવલિકા ગદ્યમાં લખાય છે ને ગદ્ય તો સૌ કોઈ લખતું જ હોય છે એવા ખ્યાલથી નવલિકામાં ગદ્યની ઇબારતને આપણે નવું રૂપ આપવાની આવશ્યકતા જોતા નથી. આથી બરડ બની ગયેલું ગદ્ય તે નવલિકાની શબપેટી જેવું બની ગયું છે. એ ગદ્યમાં ચૈતન્યના અનેકવિધ સંચારોની નમનીયતા (plasticity) લાવી નહીં શકીએ તો નવલિકાના વિહારનું ફલક આપોઆપ સંકોચાઈ જાય.

એક સારી વાર્તા બીજી નવ્વાણું નબળી વાર્તાને મારી નાખે છે. પછી નિર્બળતાના નિરર્થક પુનરાવર્તનની જરૂર રહેતી નથી. નવલકથાના કરતાંય નવલિકાના સ્વરૂપની નવી નવી શક્યતાઓ દુનિયાના સમર્થ કથાના સર્જકોને હાથે પ્રકટ થતી રહે છે. રૂપવિધાનની નવી શક્યતાઓ તરફ આપણા સર્જકોની દૃષ્ટિ પડે, નવા નવા પડકારને ઝીલવાનું સાહસ ખીલી આવે તો આપણી નવલિકાનું ભાવિ ઊજળું છે.

નવલિકાઃ કેટલીક અપેક્ષાઓ

કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપની વ્યાખ્યા આપવા જઈએ કે મુશ્કેલી ઊભી થવાની જ. આમ બને તે, એક રીતે જોઈએ તો, અનિવાર્ય છે, કારણ કે દરેક સાચી કળાકૃતિ અદ્વિતીય બની રહે છે. વિવેચન પોતાની સગવડ ખાતર થોડાંક સર્વ સામાન્ય લક્ષણો તારવી કાઢે ને એની મદદથી પોતાનું કામ ચલાવી લે એમ બને, પણ આ સર્વસામાન્ય લક્ષણોને નહીં ગાંઠે એવી વાર્તા લખાવાની જ. ત્યારે વિવેચકો રોષે ભરાઈને બોલી ઊઠેઃ વાર્તા કહેવાય એવું એમાં શું છે? આવી સ્ત્રી મધ્યમવર્ગમાં ક્યાં જોવા મળે છે? આ તો નર્યું કપોલકલ્પિત છે! આ તે કવિતા છે કે વાર્તા? આવા અસમ્બદ્ધ પ્રલાપને પણ જો વાર્તા કહીએ તો થઈ જ રહ્યું!

વિવેચકોને અકળાવી મૂકે એવા સામર્થ્યવાળી (નરી વિલક્ષણતાઓના શંભુમેળા જેવી નહીં) જેને અ-કથા કહી નાખીએ તેવી કૃતિ રચાય ત્યારે નવો ઉન્મેષ પ્રકટાવનાર સર્જક અવતરી ચૂક્યો છે એમ માનવું. કોઈ પણ વાર્તાને એની રચનાથી જ સમજી શકાય. એની રચનામાં જ એનું પ્રવર્તક બળ રહ્યું હોય છે. આ રચનાનું કોઈ એક ચોક્કસ ચોકઠું હોતું નથી. સાવ પુરાણી પરીકથાની શૈલીમાં પણ નવી વાર્તા લખી શકાય. પ્રતીકો અને કલ્પનોની ધમાચકડી મચાવી મૂકવાથી જ વાર્તા નવી બની જાય છે, એવું કેટલાક બાલલેખકો માને છે. વાર્તાને ‘નવી’ બનાવતાં પહેલાં સાચી કળાકૃતિ બનાવવી એ વધુ આવશ્યક છે. નવીનતા એટલે પ્રણાલીભંજકતા, આઘાત આપે એવી ઉદ્દણ્ડ પ્રગલ્ભતા, અરાજકતાનું ચક્રવર્તીપણું સ્થાપવાની પ્રવૃત્તિ, ઉઘાડી અશ્લીલતા – આવી કેટલીક ગેરસમજો આપણા બાલ-લેખકોમાં પ્રવર્તે છે. આપણા પ્રૌઢો પણ કેટલીક વાર સ્થગિત બંધિયાર પૂર્વગ્રહોને શાશ્વત મૂલ્યોને નામે બિરદાવીને કળા પોતાની આગવી રીતે જે તાટસ્થ્ય અને નિર્મળ વૈશદ્યથી મૂલ્યબોધની ભૂમિકા રચી આપવામાં કારગત નીવડે છે ને તેને ઉવેખવા જેવું કરે છે.

મનુષ્યોનો પારસ્પરિક આન્તરબાહ્ય વ્યવહાર, બદલાતું પરિવેષ્ટન, સમયની બદલાતી તાસીર; ઘટનાઓ જે રીતે બની આવે છે તેમાં પ્રવેશતી અનેકવિધ સંકુલતાઓ, કાર્યકારણનાં બુદ્ધિગમ્ય ચોકઠાંને ન ગાંઠે એવી વિરાટ અરાજકતાનો અનુભવ, આને પરિણામે આપણા પ્રતિભાવોનું અકળ રીતે બદલાતું સ્વરૂપ, પૂર્વનિર્ણીત abstract મૂલ્યોની માપપટ્ટીએ આ બધું માપી લેવાનો નિષ્ફળ પ્રયત્ન, એમાં રહેલી વિફળતા પ્રત્યે આંખમીંચામણાં, આત્મપ્રવંચના, એ આત્મપ્રવંચનામાંથી પ્રકટતા રોષ અને વિષાદ – આ બધાંનું સ્વરૂપ સાચા સર્જકે પારખી લીધું હોવું જોઈએ. ચિત્રકાર રંગ અને પીંછી લઈને બેસી રહે કે વાર્તાકાર ચીલાચાલુ રેઢિયાળ ચોકઠામાં ઉછીના અનુભવોનાં ચોસલાં ગોઠવતો બેસી રહે તો એનું સર્જન મોટો જુલમ બની રહે. એક બાજુ વિજ્ઞાનનાં abstractions ને બીજી બાજુ પૂર્વનિર્ણીત સ્થગિત મૂલ્યો – આ બેની વચ્ચે પોતાનું આગવાપણું સ્થાપવા મથતો માનવી એ સ્થાપવાને માટેનું cohesive centre કેમ બની શકતો નથી, પોતાની આગવી વ્યક્તિતા પામ્યા વિના નિશ્ચિહ્ન બનીને કેવળ પરિસ્થિતિ ભેગો એક પરિસ્થિતિ બનીને કેમ તણાતો જાય છે એ વિશેની પ્રામાણિક અભિજ્ઞતા સર્જકે કેળવવી જ ઘટે. સમય સમય મટીને કાળમાં પરિણમે તે પહેલાં એની છબિ પણ એણે જોઈ લેવાની છે. સમય તે ઘટના જેમાં ઢાળવામાં આવે છે તેનું બીબું માત્ર છે? હું આ જમાનામાં જીવતો હોવા છતાં પુરાણા સમયના બીબામાં જ મારી ચેતનાને ઢાળતો હોઉં એમ

બને. 'શાશ્વત' નામની કોઈ વસ્તુ છે ખરી? સમય પોતાનામાં એ શાશ્વતનું ઇંગિત પ્રકટાવી શકે? સર્જક એને શી રીતે ઓળખે? આ પ્રશ્નોને ને ટૂંકી વાર્તાના સર્જકને કશી નિસ્બત નથી એમ માનવું કેવું તો ખતરનાક નીવડે છે તેની પ્રતીતિ આપણું વર્તમાન નવલિકાસાહિત્ય વાંચતાં થયા વિના રહેશે નહીં. ખેદ એ છે કે આપણા મર્મજ્ઞ વિવેચકોની 'બહુશ્રુતતા' અમુક એક બિન્દુએ આવીને સ્થગિત થઈ ગઈ છે. જે ક્રાન્તિકારી, નવીન, જુગુપ્સાજનક, વિઘાતક લાગે છે તે આ સ્થગિતતાની પડછે મૂકવાથી જ લાગે છે. આ સ્થગિતતાને કારણે જ નવીનતાનો વધુ પડતો ઘોંઘાટ સંભળાઈ રહ્યો છે.

કથાસાહિત્યના એક મોટા ખાનામાં નવલકથા અને નવલિકાને ભેગી શા માટે ન મૂકી દેવી એમ પણ કહેવાવા લાગ્યું છે. નવલિકા સમય સાથે જે રીતે કામ લે છે તે વિશેની પૂરી જાણકારી ન હોવાને કારણે જ આમ કહેવાતું હશે. મોટા સ્થાપત્યના ભારને ટકાવવાને માટે કમાનની યોજના કરવામાં આવે છે. ટૂંકી વાર્તામાં સમયનો આ કમાનની જેમ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. દેખીતી રીતે નહિવત્ લાગતી છતાં અર્થપૂર્ણતાનું ભારે ગુરુત્વ ધરાવનારી ઘટનાને સમયની નાની કમાન પર કેવી રીતે વહેંચી નાખવી તેને સૂક્ષ્મ કળાસૂઝની અપેક્ષા રહે છે. જે બિન્દુ ઉપર ઊભા રહીને ભૂત અને ભવિષ્યના પ્રદેશોમાં પૂરી આસાનીથી ઝોલાં ખાઈ શકાય, ને એ રીતે ઘટનાના પરિમાણમાં બૃહત્ના સંકેતને પ્રગટ કરી શકાય તે બિન્દુની શોધ નવલિકાના સર્જકને કરવાની રહે છે. ચિત્રકાર સપાટ એવા ફલક પર જુદાં જુદાં ત્રણ પરિમાણો અને એમની વચ્ચેના વિભિન્ન લયનાં આવર્તનોને પ્રકટ કરે છે તે રીતે નવલિકાકારે પણ પોતે સ્વેચ્છાએ સ્વીકારેલી મર્યાદામાં રહીને પોતાના સર્જનકર્મના ગૌરવને પ્રકટ કરવાનું છે. આથી પોતે ભાષા વાપરતો હોય છતાં ભાષાને ચિત્રકાર જે રીતે રંગને વાપરે છે તે રીતે વાપરવાની રહે છે. આમ કરવા જતાં અર્થસંગતિ, સ્પષ્ટતા, અસન્દિગ્ધતાના કેટલાક જડ ખ્યાલો સાથે અથડામણ થવાનો સમ્ભવ રહે તે સ્વાભાવિક છે. વાર્તારચનામાં જો એ અનિવાર્ય બની રહેતું હોય તો રૂઢિ સાથે સમાધાનની વૃત્તિ કેળવવાનું એને નહીં પરવડે. સમયના સાતત્યના અનુભવને આપણી ચેતનામાં યથાતથ ઉતારવાનું આપણા યુગમાં શક્ય રહ્યું નથી. ક્ષણોમાં અનુસ્યૂત થઈ જતી આપણી ચેતના જ એવી વ્યાપક રહી નથી. વળી દઢપણે ને સુરેખ રીતે મૂલ્યોના આધાર અને ક્રિયાક્ષેત્ર તરીકે સ્થાપી શકીએ એવી વ્યક્તિતા પણ આપણી પાસે રહી નથી. આવી પરિસ્થિતિમાં કૃત્રિમ રીતે એ વ્યક્તિતા પ્રગટ કરતાં પાત્રો રચવાં કે ઘટનાની યોજનામાં કૃત્રિમ રીતે સાફસૂથરાપણું આરોપવું એ અપ્રામાણિકતા જ ગણાય.

રૂપરચનાનો આગ્રહ કેટલાકને મન બહુ મહત્ત્વની વસ્તુ નથી. આજની પરિસ્થિતિના ઉપલા નિદાનને જો સ્વીકારીએ તો ઉપાદેય વસ્તુમાં રહેલી છિન્નભિન્નતા અને અરાજકતાને કારણે જ આકારનિમિર્તિની આકરી શિસ્ત આજે વધુ અનિવાર્ય બની રહે તે દેખીતું છે. જે સુશ્લિષ્ટ, અનવદ્ય ને દઢ રચનાબન્ધ વિશ્વની યોજનામાં એ જોવા મથે છે, ને આજના સંવેદનોની સંકુલ અરાજકતાને કારણે એ જોવામાં નિષ્ફળ જાય છે તેને એ આપમેળે ઉપજાવેલી શિસ્તથી દઢ સુરેખ આકાર સર્જીને સમજવા મથે છે. રૂપરચના એટલે નર્યું કલેવર ઘડવું એ ખ્યાલ ખોટો છે. અનુભવ કે સંવેદનાના સ્વરૂપને ઓળખવું ને સ્વરૂપને અનુરૂપ માધ્યમને ઢાળવું – આ બંને સર્જકને કરવાનાં રહે છે. બૌદ્ધિક વિભાવનાઓને પ્રકટ કરવાને સમર્થ ભાષા એ વિભાવનાઓથી પર એવી સંવેદનાઓનાં રૂપને પ્રગટ કરવામાં વાપરવાની હોય ત્યારે સર્જકને એ ભાષામાં નવી ગુંજાયશની શોધ કરવાની રહે. બુદ્ધિસ્વીકૃત સિદ્ધાન્તો જોડે તાળો મળે તેટલું જ યથાર્થનું પરિમાણ નથી. યાથાર્થ્યને એના સાચા પરિમાણમાં રજૂ કરવા માટે ભાષાનું કાઠું પણ બદલવું પડે. અમૂર્ત નિરવયવી ભાવોચ્છ્વાસ કે વિશિષ્ટ સન્દર્ભમાં સિદ્ધ થયા વિનાના નર્યા નિરપેક્ષ બૌદ્ધિક ખ્યાલ – આ બેને પ્રગટ કરવામાં ભાષા જે રીતે વપરાય છે તેથી જુદી રીતે ભાષાને સર્જકે પ્રયોજવાની રહે. આમ કરવા જતાં

વાસ્તવાતિરિક્ત ને સામાન્ય રીતે જેને કપોલકલ્પિત ગણવામાં આવે છે તેના ક્ષેત્રમાં પણ સર્જકે પગલાં માંડવાં પડે. સીધી એક રેખાએ ક્રમબદ્ધ રીતે ચાલતાં વાક્યોને સ્થાને દેખીતી રીતે અરાજકતાભર્યા પણ વાસ્તવમાં વધુ સાચા એવા નવા જ પ્રકારના વિન્યાસોને એણે અજમાવવાના રહે. ભાષા વિશેની આવી સૂઝ વિના કોઈ પણ નવલિકાકાર આજે લખવા બેસે તો એ નરી ધૃષ્ટતા જ કહેવાય.

માનવવ્યવહારનો પિણ્ડ એ સાહિત્યની કાચી ધાતુ છે એ વાત સાચી, પણ એના પર સર્જકની પ્રતિભા જે સંસ્કાર પાડે છે તેને પરિણામે જ એને કળાકૃતિનું ગૌરવ પ્રાપ્ત થાય છે એ ભૂલવાનું નથી. આ સંસ્કરણને પરિણામે જ માનવવ્યવહારના ઘાટઘૂટ વગરના પિણ્ડને પોતાનો આગવો આકાર પ્રાપ્ત થાય છે. એ આકાર એના રહસ્યનું ઇંગિત બની રહે છે. ઈશ્વરની સૃષ્ટિની જેમ સર્જકની સૃષ્ટિનાં આબોહવા, તેજછાયા માનવીની એ સૃષ્ટિમાં જ ઘડાયાં હોવાની પ્રતીતિ થવી જોઈએ. આ બધાં જો આગન્તુક રૂપે આવ્યાં હોય તો એ સૃષ્ટિમાં આપણે પૂરેપૂરાં પ્રવેશી શકતાં નથી; એની ઉછીની આણેલી આબોહવામાં આપણે શ્વાસ લઈ શકતા નથી. નિશ્ચિહ્ન બનેલા માનવીની ભાવમુદ્રાઓને ઉપસાવવી એ આજના સર્જકને માટેનું સૌથી અઘરું કામ છે. માનવી ચારે બાજુની અરાજકતા વચ્ચે એક વધારાની અરાજકતા રૂપે નહીં, પણ સંકર્ષણવિકર્ષણનાં પરસ્પરવિરોધી બળોની સમતુલા સ્થાપીને નાના શા એક બિન્દુ પર; તસુ જેટલી ભોંય પર, કશુંક દૃઢ આકારે સ્થાપવા મથે છે. એમ કરવામાં એ ભલે નિષ્ફળ જતો હોય, પણ એની આ મથામણ આવિષ્કારને યોગ્ય છે. આથી જ આજના સાહિત્યનો, આપણા સમયના વિશિષ્ટ સન્દર્ભમાં, આ જ એક મુખ્ય વિષય છે. તેથી ઊણા પરિમાણનું કશું આલેખવાથી સર્જનકર્મનું ગૌરવ થતું નથી. આ સિદ્ધ કરવાના કોઈ નિયત રાજમાર્ગો નથી. વાર્તાસૃષ્ટિની નિયતિ તથા એનું નિયામક ઋત એની બહાર નથી. માનવની છબિને જમાને જમાને મૂર્ત કર્યે જવી એ સાહિત્યમાત્રનું પરમ્પરાપ્રાપ્ત કર્તવ્ય છે; પણ એ જ છબિ આજે છિન્ન થઈને ખણ્ડ ખણ્ડ રૂપ થઈ ગઈ હોય ત્યારે એને મૂર્ત કરવાનું કામ વધુ દુષ્કર થઈ પડે છે. આ દુષ્કર કાર્ય સિદ્ધ કરવાનો પડકાર આપણા નવલિકાકારોએ ઝીલ્યો છે ખરો?

નવલિકાનું વિવેચન

સર્જન અને વિવેચનની પ્રવૃત્તિ વિકાસશીલ સાહિત્યમાં સમાન્તર ચાલ્યા કરતી હોય છે. આમ છતાં કોઈક વાર સર્જન આગળ નીકળી જતું લાગે છે, તો કોઈક વાર વિવેચનનો દોર ચાલતો હોય એવું બને છે. સર્જન વિપુલ પ્રમાણમાં થતું હોય ત્યારે મૂલ્યાંકનના ધોરણમાં કશી બાંધછોડ કે સેળભેળ થવા દીધા વિના શ્રેષ્ઠનો પુરસ્કાર ને કનિષ્ઠનો તિરસ્કાર કરનાર વિવેચનની ખાસ આવશ્યકતા વર્તાય છે. આજે નવલિકાનું સર્જન (કે ઉત્પાદન?) વિપુલ પ્રમાણમાં થઈ રહ્યું છે. વાર્તા જ છાપનારાં સામયિકો ઓછાં નથી. રેલવે સ્ટોલના ગ્રાહકોની માગ વાર્તાસાહિત્યના મોટા જથ્થાના કારણભૂત બની રહે છે. એમાંની મોટા ભાગની રચનાઓ સાહિત્યની કક્ષા સુધી પહોંચતી નથી. આમ છતાં એ જથ્થામાં કોઈ શક્તિશાળી સર્જક દટાઈ જાય એવું પણ બને. જો વિવેચન જાગ્રત હોય તો એના તરફ આંગળી જરૂર ચીંધે.

કાવ્યના વિવેચનમાં કેટલીક સરળતા છે. કાવ્યમાં આવતાં છન્દ, અલંકાર, ઇબારત વિશે તમે નિશ્ચિત સ્વરૂપનાં વિધાનો કરી શકો. અલંકારશાસ્ત્રનો થોડો પરિચય હોય તો એની પરિભાષા પણ તમારી થોડી મુશ્કેલી હળવી કરે, પણ નવલિકા આવી કશી સગવડ પૂરી પાડતી નથી. ઓછામાં ઓછું વિવેચન નિબન્ધસાહિત્યનું થતું હશે. કદાચ આથી આપણે નિબન્ધને એક આગવા સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે વિકસાવી શક્યા નથી.

નવલકથામાં જે આવે છે તે પૈકીનું ઘણુંખરું નવલિકામાં પણ હોય છે, ને તે છતાં નવલકથા અને નવલિકાના વિવેચનમાં પાયાનો ભેદ રહેલો છે. નવલિકામાં પાત્ર કે પાત્રો હોઈ શકે, પરિસ્થિતિ પણ હોય, વાતાવરણ હોય, લેખકનું આગવું દૃષ્ટિબિન્દુ પણ હોય. આમ છતાં આ બધાં વચ્ચેનો પારસ્પરિક સમ્બન્ધ અને એમાંથી નીપજી આવતી કૃતિનું સ્વરૂપ જુદું જ હોય છે. નવલકથાની જેમ નવલિકાનું સાહિત્યસ્વરૂપ પશ્ચિમ પાસેથી આપણે અપનાવ્યું છે એમ કહેવાથી ખાસ કશો ખુલાસો થતો નથી. પશ્ચિમમાંય નવલિકાનાં એટલાં જુદાં જુદાં રૂપો પ્રકટ થયાં છે (ને આ સાહિત્યસ્વરૂપ સદા વિકસતું રહેતું હોવાથી હજી પ્રકટ થતાં રહે છે) કે એ પૈકીના કયા રૂપની અસર ખાસ કરીને વર્તાય છે તે કહેવું અઘરું થઈ પડે છે. આપણા વિવેચને આ પૈકી મોપાસાં અને ચેખોવે નિપજાવેલાં બે વિભિન્ન પ્રકારોની નોંધ લીધી છે. અલબત્ત, એમાંય તે એ બંનેનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો જુદાં પાડી બતાવવાનો પ્રયત્ન ખાસ થયો હોય એવું લાગતું નથી. હેમિંગ્વે, ફોકનર, સેલિન્જરનાં નામ આપણે રટીએ છીએ ખરા, પણ એ ત્રણ પોતાની આગવી રીતે આ સ્વરૂપને શી રીતે વિકસાવે છે તેની ખાસ ચર્ચા થયેલી જોવામાં આવતી નથી. અલબત્ત, આની જાણકારી હોય તો જ નવલિકા લખી શકાય કે એનું વિવેચન થઈ શકે એમ કહેવાનો આશય નથી, પણ એની જાણકારી આ સાહિત્યસ્વરૂપની શક્યતાનો પરિચય તો જરૂર કરાવે.

આમ, નવલિકાના, એક વિશિષ્ટ સાહિત્યસ્વરૂપ લેખે, લક્ષણ બાંધવાનું કામ અઘરું છે, પણ એવાં કશાં લક્ષણના આધાર વિના એનાં મૂલ્યાંકનનાં ધોરણ શી રીતે નક્કી કરી શકાય? આજકાલ નવલિકાનાં જે વિવેચનો થાય છે તે તરફ એક નજર નાંખતાં આ મુશ્કેલીનો ખ્યાલ આવશે. વાર્તા વાંચ્યા પછી કોઈક વાર

કોઈક મુરબ્બી વાર્તાકાર બોલી ઊઠે છે: But it does not click ! આમ કહેવાથી શેની ઊણપ દર્શાવાતી હોય છે? બધું બરાબર બંધબેસતું થઈ ગયાનો સંતોષ નથી થતો એમ સમજવું? એ દૃષ્ટિએ જોતાં ચેખોવ કે કાફ્કાની કેટલીક સારી રચનાઓને નવલિકા જ કહી શકીએ નહીં. કેટલીક વાર આનો અર્થ એવો કરવામાં આવે છે કે વાર્તામાં અનુભવ અને એનું રહસ્ય – આ બે વચ્ચેની કડી બરાબર જોડી શકાઈ નથી. સાહિત્યમાં તો રચના જ આપોઆપ રહસ્યની પર્યાયવાચક બની રહેતી હોય છે. આથી જે કૃતિમાં narration અને motivation જુદાં રહી ગયાં હોય તેના કળાતત્ત્વ વિશે આપણને અસન્તોષ રહેવાનો. મોપાસાં કે ઓ. હેન્રીમાં ઘણી વાર બધું એટલું તો સફાઈબંધ બંધબેસતું હોય છે કે એ નરી યાન્ત્રિક કરામત જ બની રહે છે.

સાહિત્ય અને કળાના વિવેચનમાં આપણે 'પ્રતીક' અને 'કલ્પન' આ બે સંજ્ઞાઓ હવે વાપરતા થયા છીએ. એક રીતે જોઈએ તો ભાષામાંથી વ્યંજના નિષ્પન્ન કરવાની આ વિશિષ્ટ રીતિઓ માત્ર છે. આજની કેટલીક નવલિકાઓ વિશે એવી ફરિયાદ હમણાં હમણાં થતી સાંભળીએ છીએ કે એમાં પ્રતીકોની જટાજાળ એવી તો ગૂંચવી મારી હોય છે કે એની આડે કથા તો ક્યાંય ઢંકાઈ જાય છે. અહીં નવલિકાને કથા કેટલે અંશે અપરિહાર્ય છે ને પ્રતીક નવલિકામાં કેવી રીતે વ્યાપારશીલ બને છે તે મુદ્દો વિચારવો જોઈએ. કથામાં ઘટનાઓનો ક્રમ હોય, આ ઘટના પાત્રો પર આધાર રાખતી હોય અથવા પાત્રનો નિર્ણય કરી આપનારી હોય. પણ કથામાં રહેલી ઘટના પોતે જ પ્રતીક રૂપે યોજાઈ હોય તો એની આસ્વાદ્યતાની માત્રા વધતી નથી? પ્રતીકો વધારે પડતાં ઉઘાડાં, ભારે આયાસથી ગોઠવેલાં, કે લેખકને અભિમત ભાવના કે 'રહસ્ય'ને સ્પષ્ટ કરનારાં સમીકરણોનાં સ્વરૂપનાં હોય તો એની સાહિત્યસ્વરૂપ પરત્વેની ઉપકારકતાની માત્રા ઘટી જાય છે. બાહ્ય દૃષ્ટિએ સાવ સાદી કથાત્મક શૈલીનો આશ્રય લેતી કેટલીક નવલિકાઓ પરિસ્થિતિને જ પ્રતીકાત્મક બનાવી દેતી હોય છે. આપણા નવલિકાસાહિત્યમાં પ્રતીકને પ્રયોજવાની સૂક્ષ્મ સૂઝ ખીલી હોય એનો ઝાઝો પરિચય થતો નથી. આથી પ્રતીકને કારણે વાર્તા દુર્બોધ બને છે ને કથારસ પાંખો પડે છે એવી ફરિયાદમાં ઝાઝું તથ્ય નથી. આમ છતાં, પ્રતીકનો ઉપયોગ જ કોઈ કૃતિને ઉત્તમ કે કનિષ્ઠ બનાવી દેતો નથી. એ ઉપયોગ સાભિપ્રાયતા ઉપજાવી શક્યો છે કે કેમ ને એથી કળાતત્ત્વ ખીલી આવ્યું છે કે કેમ તેની ચર્ચા થવી ઘટે. આપણે ત્યાં તો અર્વાચીનમાં ખપવાનો મરણિયો પ્રયત્ન કરવા મથતા ને અંદરથી અર્વાચીન નવલિકાની કેટલીક રીતિઓ પ્રત્યે પ્રચ્છન્ન તિરસ્કારની લાગણી સેવતા નવલિકાકાર-વિવેચકના વર્ગે પ્રતીક જાણે હાસ્યાસ્પદ વસ્તુ હોય એવો આભાસ ઉત્પન્ન કર્યો છે. એઓ જેને પ્રતીકાત્મક ગણતા હોય એવી વાર્તાની વીગતે ચર્ચા કરે તો જ એમની દૃષ્ટિ વધુ સ્પષ્ટ બને.

આ ઉપરાંત સંગતિ અને પ્રતીતિકારકતાનાં ધોરણ કેટલીક મુશ્કેલી ઊભી કરે છે. ઝોલા કે બાલ્ઝાકના 'નેચરાલિઝમ'થી આપણે આપણા કથાસાહિત્યમાં ઝાઝા દૂર જઈ શક્યા નથી. આ દરમિયાન આપણા ઉપાદાન રૂપ બનતું જગત ને એની પ્રત્યેના આપણા પ્રતિભાવોનું સ્વરૂપ સૂક્ષ્મ ને અકળ રીતે બદલાતું રહ્યું છે. આની અસર 'વાસ્તવિકતા'ના નિરૂપણ પર પણ પડે તે દેખીતું છે. આપણા વિવેચને આની નોંધ લીધી હોય એવું લાગતું નથી. સત્ય, યથાર્થ, હકીકત, ઇન્દ્રિયગોચર ને ઇન્દ્રિયસમર્થિત વાસ્તવ તે જ એક માત્ર વાસ્તવ નથી. આથી કોઈક વાર કપોલકલ્પિતના છેડા સુધી સર્જકનો વ્યાપ પહોંચે છે, તો કોઈક વાર સ્વપ્નની વાસ્તવિકતાને પણ ખપમાં લેવાની રહે છે. નવલિકાનો સર્જક આ લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ પાસેથી જ્યારે મહાકાવ્યના જેવું કામ લેવા ઇચ્છતો હોય ત્યારે એ પોતાને ઉપલબ્ધ માધ્યમની શક્યતાઓને વિસ્તારવા સામાન્યતઃ જેને અસંગત કે અયથાર્થ કહેવાય તેનો પણ પ્રગલ્ભપણે આશ્રય લેતો હોય છે, એનું યાથાર્થ્ય કૃતિના વિશ્વમાં એ સિદ્ધ કરી બતાવતો હોય તો ફરિયાદ કરવાનું કશું કારણ રહેતું નથી. આથી

કેવળ વાતાવરણનું ચિત્ર આપતી નવલિકાની શક્યતા પણ સ્વીકારવી ઘટે. આવી નવલિકાને ને કાવ્યને ઝાઝું છેટું રહેતું નથી. આમ છતાં એ નવલિકા જ હોય છે, કવિતા હોતી નથી. પાત્રપ્રધાન નવલિકા વિલક્ષણ માનવપ્રાણીની case history હોતી નથી. નવલિકા પાત્રના વ્યક્તિત્વને વ્યંજનાત્મક રૂપે જ રજૂ કરી શકે. આ સિવાય પાત્રને પરિસ્થિતિના નિમિત્તકારણ રૂપે પ્રયોજવામાં એને ઝાઝો રસ હોઈ શકે નહીં. માનસવિશ્લેષણ કે જીવનદર્શનનો આશ્રય નવલિકાકાર લે તો તે અનાસક્તપણે; એનું સાધન નવલિકા બની રહે નહીં. આટલું કહ્યા પછી મુખ્ય વાત કહેવાની રહે છે તે એ કે ગદ્ય, એમાંનો શબ્દવિન્યાસ, વાક્યવિન્યાસ – આ બધું નવલિકાના સર્જનમાં બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે, કારણ કે નવલિકાકાર વાક્ય ગોઠવતી વખતે કેવળ વાક્ય નથી ગોઠવતો પણ વિશ્વ ગોઠવતો હોય છે.

ગઈ કાલની વાર્તા

ગઈ કાલની વાર્તા[1]

સાહિત્યસ્વરૂપોનાં સંકલનો, જુદી જુદી દૃષ્ટિથી, દરેક ભાષામાં થતાં રહે છે. એક રીતે જોઈએ તો આવાં સંકલનો જ, જુદે જુદે સ્તરે થતી રહેતી, સર્જનાત્મક સાહિત્યસ્વરૂપોની પ્રવૃત્તિનો આલોચનાત્મક પરિચય કરાવતાં રહે છે. આપણા સાહિત્યમાં જુદી જુદી દૃષ્ટિએ તૈયાર થતાં, આવાં સંકલનો ઘણાં ઓછાં છે.

જે સંકલનો તૈયાર થાય છે તેની પાછળ કઈ દૃષ્ટિ રહી છે તે તપાસવું જરૂરી છે. મોટા ભાગનાં સંકલનોની મહત્ત્વાકાંક્ષા પાઠ્યપુસ્તક બનવાની હોય છે. પાઠ્યપુસ્તક હોવા છતાં એ સમ્પાદકની આલોચનાત્મક વિવેકદૃષ્ટિને પૂરો અવકાશ આપે એવું બની શકે. પાઠ્યપુસ્તકોમાં શિષ્ટતાનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે. એ ઉપરાંત, નીવડી ચૂકેલા ‘સિદ્ધહસ્ત’ લેખકો એમાં વધારે ખપમાં આવે. આથી નવા પ્રવાહો, નવી શક્યતાઓ કે સૈદ્ધાન્તિક ઊહાપોહ જગાવી શકે એવા ખમીરવાળી રચનાઓનું પ્રતિનિધિત્વ એમાં ગૌણ સ્થાન પામે છે. નીવડી ચૂકેલા લેખકની સર્વસામાન્યસ્વીકૃત ‘જૂની અને જાણીતી’ કૃતિઓનો સંચય કરવો એ સૌથી નિરુપદ્રવી અને ઝાઝા જોખમ વિનાની સંકલનપદ્ધતિ છે. આપણે ત્યાં જે કાંઈ અલ્પસંખ્ય સંકલનો જોવામાં આવે છે તેની પાછળ આવી બિનજોખમી પદ્ધતિ જ પ્રેરક તત્ત્વ રૂપે રહેલી દેખાશે. કેટલીક વાર કોઈ ઉત્સાહી પ્રકાશક, ચલણી સિક્કો બની ચૂકેલા ને વિદ્યાશાળાઓમાં વગ ધરાવનાર કોઈ સાહિત્યકાર પાસે, આવું સંકલન તૈયાર કરાવે છે. આપણી કોઈ સાહિત્યસંસ્થાએ (ને એવી સંસ્થાઓ કેટલી?) કે વિદ્યાપીઠે તે તે સાહિત્યસ્વરૂપની શક્યતાને ક્રમશઃ પ્રકટ કરતી જતી કૃતિઓની સંકલના કરી હોય એવું જાણ્યામાં નથી.

ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના આ સંકલનની જવાબદારી, એક રીતે જોઈએ તો, ઘણી મોટી છે. અન્યભાષાભાષી વાચકોને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તામાં સત્ત્વસમૃદ્ધિનો એ પરિચય કરાવવા ધારે છે. આવા સંકલનના સંપાદકને અન્ય ભાષાઓનાં ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યનો અપરોક્ષ પરિચય હોય તે ઇષ્ટ લેખાય. આ પરિચયથી પ્રાપ્ત થતી તુલનાત્મક દૃષ્ટિ પોતાની ભાષાની કૃતિઓની ગુણવત્તા નક્કી કરવામાં એને લેખે લાગે. બીજી બધી જ ભાષાના ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યનો અપરોક્ષ પરિચય તો હોવો ઘટે. એથી આગળ વધીને એમ પણ કહેવું જોઈએ કે વિશ્વસાહિત્યમાં ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપે જે જે શક્યતાઓ પ્રકટ કરી છે તેની અભિજ્ઞતા પણ સમ્પાદકમાં હોવી ઘટે. એ જો ન હોય તો એનું પસંદગીનું ધોરણ સંકુચિત રહેવાનો ભય ઊભો થાય. આવા સંકુચિત ધોરણે થયેલી પસંદગી, સમ્પાદકની પોતાની મર્યાદાનું આરોપણ સંકલન પર કર્યા વિના રહે નહીં, અને એથી, સરવાળે તો, સમ્પાદક પોતાની ભાષાને જ અન્યાય કરી બેસે. આ ક્ષેત્રમાં, ને ખાસ કરીને અન્યભાષાભાષીને પોતાના સાહિત્યનો પરિચય કરાવવાનો હોય ત્યારે, અનધિકારચેષ્ટા મોટું અનિષ્ટ બનીને ઊભું રહે.

આ સંકલનના સમ્પાદકે પોતાના સમ્પાદન પાછળ રહેલી દૃષ્ટિ આ રીતે રજૂ કરી છેઃ ‘...મેં તો સત્યકથા, લોકસાહિત્ય અને સર્જક કલ્પનાના ઉન્મેષ દ્વારા પ્રગટતી નવરસરુચિરા કલાનિર્મિતિઃ આ બધાંનો અધિકારી સહૃદયોને પરિચય થઈ શકે તે દૃષ્ટિએ મને જે સત્ત્વશીલ અને પ્રતિનિધિરૂપ લાગ્યું તે, વિષય અને શૈલી

વગેરેની પુનરુક્તિ ન થાય તેનો ખ્યાલ રાખીને, અહીં એકત્રિત કર્યું છે.' સમ્પાદક અન્યત્ર સૂચવે છે કે ગુજરાતી વાર્તાકળાના વિકાસક્રમનો સમુચિત રીતે પરિચય થાય એ હેતુ એમણે સ્વીકાર્યો નથી. એમણે મુખ્યત: 'રસદૃષ્ટિ'એ જ વાર્તાઓની પસંદગી કરી છે. અહીં થોડાક મુદ્દાઓ ચર્ચવા જેવા છે. સત્યકથા અને લોકસાહિત્ય એ ટૂંકી વાર્તાની જુદી શ્રેણીઓ છે? જુદી શ્રેણીમાં મૂકવા માટે એમાં કયાં વ્યાવર્તક લક્ષણો સમ્પાદકને અભિપ્રેત છે? જેને આપણે સર્જક-સાહિત્ય (creative literature) કહીએ છીએ તે આખરે તો સર્જક કલ્પનાનો જ ઉન્મેષ હોય છે. સત્યકથામાં જે 'સત્ય' છે તે તેની વ્યવહારજગતમાંની પ્રમાણભૂતતાને કારણે આસ્વાદનું આગવું તત્ત્વ પ્રાપ્ત કરતું નથી. એ 'સત્ય' પણ આખરે તો એક ઉપાદાન માત્ર છે. એને સર્જક કલ્પનાનો સંસ્પર્શ થાય, એના કીમિયાથી એ ઉપાદાનનું રસસામગ્રીમાં રૂપાન્તર થાય ત્યારે જ એ 'સાહિત્ય' બને. જે વ્યવહારજગતનું તથ્ય છે તેમાં પ્રચ્છન્ન રહેલાં નવાં રૂપને સર્જક પોતાની વિશિષ્ટ દૃષ્ટિથી પારખે છે ને પ્રકટ કરે છે. રૂપાન્તરની આ પ્રક્રિયા જો ન થતી હોય તો વર્તમાનપત્રમાં છપાતી ઘટના અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચે ભેદ ક્યાં રહેશે? સમ્પાદક 'સત્યકથા'માંના 'સત્ય' પર ભાર મૂકીને એને જોરે, એની એક જુદા પ્રકારમાં ગણના કરાવવા ઇચ્છે છે એની પાછળ સાહિત્ય માત્રમાં અનિવાર્ય એવી આ રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા પરત્વેનું દુર્લક્ષ કામ કરતું દેખાય છે. આનો પુરાવો આ સંકલનમાંની 'સત્યકથા' જ પૂરો પાડે છે.

આવો જ પ્રશ્ન 'લોકસાહિત્ય' વિશે પૂછવાનો રહે છે: 'લોકસાહિત્ય'માં એવું કશું તત્ત્વ રહ્યું છે કે જેને કારણે એને જુદો વાર્તાપ્રકાર ગણવા આપણે પ્રેરાઈએ? 'લોકસાહિત્ય' આમ તો એક વ્યાપક સંજ્ઞા છે ને તે વાર્તા પૂરતી જ મર્યાદિત નથી. સમ્પાદકને 'લોકકથા' અહીં ઉદ્દિષ્ટ હશે એમ માનીએ તોય, એમાં રહેલું કથાબીજ તે તો સર્જકનું ઉપાદાન માત્ર છે. આથી ઉપાદાન ક્યાંથી આવે છે તેને અનુસરીને વાર્તાના પ્રકારો ગણાવવા એના કરતાં એ ઉપાદાનનું સાહિત્યમાં રસાસ્વાદની સામગ્રી રૂપે રૂપાન્તર કેવી રીતે થાય છે એ દૃષ્ટિએ જો પ્રકારોની ગણના કરાવી હોત તો કદાચ વધુ પ્રસ્તુત લેખાત.

પણ સમ્પાદકનું બધું ધ્યાન 'વિષય' પર છે. નિશાળિયાવેડામાં સરી પડતા એમના મોટા ભાગના નિબન્ધમાં ક્યાંય એમણે પસંદ કરેલી વાર્તાઓના કળાતત્ત્વની ચર્ચાનો અણસારો નથી. એને બદલે સામાજિક પરિબળો, વિષયોની નવીનતા અને સર્જનકર્મમાં આખરે તો નહિવત્ મહત્ત્વ ધરાવનારી નિરર્થક વીગતોની લાંબીલચક યાદી સમ્પાદકે ખડકી છે. એમાંય કેટલાક વીગતદોષો તો આજનો કોઈ ચકોર વિદ્યાર્થી પકડી પાડે એવા છે. 'ગુજરાતનો વાર્તાકાર પોતાના કથાવસ્તુને સામાન્ય રીતે સામાજિક અનિષ્ટમાંથી શોધતો હોય છે.' ખરું જોતાં, આ મુદ્દો વાર્તાકળાની ચર્ચામાં અપ્રસ્તુત છે. એ કથાવસ્તુ ગમે ત્યાંથી શોધે, અન્તે તો એ કથાવસ્તુમાંથી આસ્વાદ્ય એવું ટૂંકી વાર્તાનું સાહિત્યસ્વરૂપ નીપજી આવે છે કે નહિ એ જ વાત મહત્ત્વની છે. સમ્પાદક 'માંગલ્યમૂલક વસ્તુસંવિધાન' જેવો એક વિચિત્ર પ્રયોગ ટૂંકી વાર્તાની વિવેચનાની પરિભાષાને પોતાના તરફથી બક્ષે છે. વસ્તુના સંવિધાનને પ્રેરનારું તત્ત્વ તે સર્જકકલ્પના, કળાદૃષ્ટિ. આ 'માંગલ્ય' તે શી વસ્તુ છે? ઘણી વાર આ 'માંગલ્ય' જ વાર્તાને પ્રાણઘાતક નથી નીવડતું? દુર્ભાગ્યે માંગલ્યને હાથે મરણ પામેલી વાર્તાઓના નમૂના આપણે ત્યાં ઘણા છે.

'રાષ્ટ્રપિતાની હત્યા, રાજ્યોનું વિલીનીકરણ.' આપણે આ યાદી વાંચીએ છીએ ત્યારે ઘડીભર માધ્યમિક શાળાના ઇતિહાસના કોઈ પાઠ્યપુસ્તકમાંનો ફકરો વાંચતા હોઈએ એવું આપણને લાગે છે. પણ સમ્પાદક આ ઘટનાઓ અને વાર્તાલેખન વચ્ચેનો સમ્બન્ધ જોડતાં જ્યારે કહે છે: 'કલ્પના પણ થંભી જાય એવી ઝડપથી બનાવો બનતા ગયા અને સદીઓમાં નહોતું બન્યું એટલું દસેક વર્ષના ગાળામાં બની ગયું. આ બધાંને લીધે ટૂંકી વાર્તાના લેખનકાર્યમાં કેટલેક અંશે ઓટ આવી...' ત્યારે આપણને અચરજ ઉપજે છે. લેખકે ગણાવેલી સ્થૂલ ઘટનાઓ નહીં, પણ એની પાછળ ક્રિયાશીલ બની રહેલી અનેક સંઘાતકવિઘાતક

માનવવૃત્તિઓનાં સ્વરૂપોને સર્જકની ચેતના સદા, અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે, અવગત કરવા મથતી હોય છે. કોઈ ઇતિહાસકાર કે સમાજશાસ્ત્રીની ઢબે નહીં પણ સર્જક કળાકારની દૃષ્ટિએ આ બધી સંકુલ વૃત્તિઓનાં રૂપો વાર્તાકાર અનુભૂતિગોચર બનાવે છે. એ મૂલ્યોનાં તૈયાર કોષ્ટકમાં પરિસ્થિતિને ગોઠવીને વાર્તાઓનાં બીબાં ઢાળતો નથી. વાર્તાકારના સર્જકકર્મની જ આપણા સમ્પાદકે ઉપેક્ષા કરી છે. સમ્પાદક ફરિયાદ કરે છે: '...આપણી પંચવર્ષીય યોજનાઓ અને પોતાનો કાયાકલ્પ કરી નાખવાનો આપણા દેશનો ભગીરથ પુરુષાર્થ, આર્થિક, સામાજિક અને સાંસ્કારિક ક્ષેત્રોમાં ઝડપભેર થઈ રહેલી ક્રાન્તિ – આ બધી વસ્તુઓનો પ્રતિરવ ગુજરાતના સાચી સર્જકતાવાળા લેખકના હૃદયમાં જેટલા પ્રમાણમાં ઊઠવો જોઈએ તેટલા પ્રમાણમાં હજી ઊઠવો બાકી છે.' લેખકોની ચેતનામાં પ્રતિરવ ઊઠે છે તે આવી કોઈ અમુક દેશકાલની વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિનો નહીં, પણ વિશ્વસમસ્તમાં ક્રિયાશીલ માનવચેતનાનાં ગૂઢાતિગૂઢ સંચરણોનો. ને પ્રતિરવ, સમ્પાદક જેની જોડે તાળો મેળવીને માપ કાઢી શકે એવી રીતે, સાહિત્યમાં મૂર્ત નયે થતો હોય. ગુજરાતી વાર્તાલેખકો સામેની આ વજૂદ વગરની ફરિયાદ, અન્ય ભાષાભાષીઓની સાક્ષીમાં, કરવાનું કશું કારણ નહોતું. સમ્પાદક એક બીજી ફરિયાદ પણ કરે છે: 'જીવનનાં સનાતન મૂલ્યોમાંથી આજે તો આખી માનવજાતમાંથી શ્રદ્ધા ઊડી ગઈ હોય એમ લાગે છે. અને ગુજરાતનો લેખક તેમાં અપવાદ નથી.' આ ફરિયાદ કરીને સમ્પાદક ઉમેરે છે: '(આ બધાં) ટૂંકી વાર્તાની ગુણવત્તા પર વિપરીત અસર કર્યા વિના રહેતાં નથી.' સમ્પાદકને અભીષ્ટ એવાં મૂલ્યોનાં તાવીજ-માદળિયાંને આધારે સર્જક જીવતો નથી. મૂલ્યોને સનાતનતા કોણ અર્પે છે? મૂલ્યો આખરે તો અનુભવની નીપજ છે, ને એ અનુભવો એક સજીવ સક્રિય ઘટના છે. એની આ સજીવતા જ સનાતન છે, માટે જ મૂલ્યો અનુભવોની સજીવતાનો ધબકાર ઝીલીને જ જીવતાં રહે છે. કળા અને સાહિત્યમાં માનવીની ચેતના જે રીતે વ્યાપારશીલ બને છે તેનું આગવું મહત્ત્વ છે. ત્યાં એ તાટસ્થ્યપૂર્ણ તાદાત્મ્યથી, કશા વિધિનિષેધ વિના, અખિલાઈના યાથાર્થ્યને સ્પર્શે છે. આ રીતે એ જે સિદ્ધ કરે છે તેમાંથી જ મૂલ્યબોધની સાચી ભૂમિકા સરજાય છે. સર્જક પોતાના યુગ વિશેની વિશદ નિર્ભ્રાન્ત સંવિત્તિને વિશિષ્ટ આકાર આપે છે. આથી જ તો આપણે સર્જનનું ગૌરવ કરીએ છીએ. આવી સજાગ ક્રિયાશીલ નિત્યોદ્યત વિશદ નિર્ભ્રાન્ત ચેતના હોવી એ જ સૌથી મોટું મૂલ્ય છે. સમ્પાદક આવા કોઈ મૂલ્યને સ્વીકારતા હોય એમ વરતાતું નથી; આથી જ તો કહેવાતાં 'સનાતન' મૂલ્યોની કાતરથી એ સર્જનકર્મના ગૌરવને આસાનીથી વેતરી નાખે છે.

સમ્પાદક 'ગહન દર્શન'ના અભાવ વિશે પણ ફરિયાદ કરે છે. 'સનાતન મૂલ્યો'ની અંધારી આંખે બાંધવાથી આ દર્શન પ્રાપ્ત થવાનું નથી. એ દર્શનને માટે અનિવાર્ય એવી પેલી સર્જકની અભિજ્ઞતાનો જ જો આ મૂલ્યોને નામે કાંકરો કાઢી નાખતા હોય તો પછી 'દર્શન'નું પણ નામ ન લઈએ તે જ ઠીક. આજકાલ ઘણા બધા 'શ્રદ્ધા'નું કૂથણું કૂટે છે. આ 'શ્રદ્ધા' તે સહેલી ને સસ્તી ગતાનુગતિકતા તો નથી ને? આપણી જીવનની સમ્મુખ થવાની કાયરતાનો એ છદ્મવેશ તો નથી ને? સર્જક તો વિધાયક છે, અને એના વિધાયક કર્મમાં શ્રદ્ધા હોવી ઘટે. એ વિધાયક કર્મમાં જે વિઘ્નરૂપ બને તે સર્જકને મન અનિષ્ટ – પછી એ સમ્પાદક કહે છે તેવી 'શ્રદ્ધા' હોય કે 'સનાતન મૂલ્ય' હોય.

સમ્પાદક વાર્તાના બાહ્ય કલેવરના ઘાટને વાર્તાના આન્તરદેહની સૌન્દર્યની પડછે મૂકીને બાહ્ય કલેવરનો રૂપાળો ઘાટ ઘડવાના વલણને અપકારક ગણાવે છે. આવાં આમુખોમાં પોતાનાં વિધાનોને સાધાર બનાવીને મૂકવાની પવિત્ર જવાબદારી 'સ્થળસંકોચ'ને નામે ટાળવાનું મોટું સુખ રહ્યું હોય છે. આપણે પૂછીએ: આ આન્તરદેહનું સૌન્દર્ય શી રીતે નિષ્પન્ન થાય છે? બાહ્ય કલેવર એટલે શું? શબ્દ, અલંકાર? સાહિત્યસ્વરૂપનું વ્યાવર્તક લક્ષણ જ એ છે કે એમાં બાહ્ય અને આન્તર અભિન્ન બની ગયાં હોય, દેહ વિના

દેહીની કલ્પના આપણે કરી શકતા નથી. ખરું જોતાં આપણા વાર્તાલેખકો સામે આપણે ફરિયાદ કરવાની રહેતી હોય તો તે સમ્પાદક જેને ‘બાહ્ય કલેવર’ કહે છે તેની પૂરી માવજત નથી કરી તે બદલ. આપણી મોટા ભાગની નવલિકાઓની ગદ્ય ઇબારત તરફ નજર નાંખો. પદ્યની ઇબારતમાં જે અર્થાનુસારી નમનીયતા કેળવાઈ છે તે ગદ્યની ઇબારતમાં આપણે કેળવી શક્યા છીએ ખરા? આપણું ગદ્ય હજી બરડ છે, વાર્તાને જીવવાનું વાતાવરણ ન બનતાં એ ઘણી વાર એની શબપેટી બની રહે છે. ચેતનાનાં વિવિધ સંચરણ-સ્ફુરણોનો લય હજી એમાં પકડાતો નથી, એના વિન્યાસ અને અન્વય હજી વ્યાકરણની લક્ષ્મણરેખાને ઉલ્લંઘવાનું સાહસ કરી શકતા નથી. એથી ઊલટું, આન્તરદેહના સૌન્દર્યને નામે રેઢિયાળ ભાવનાઓ ને ઊર્મિવેડાનું આપણે જતન કર્યું છે. મૂલ્યોના શુકપાઠના પડઘા પાડતા આપણે થાક્યા નથી. આવી કોઈ પણ ભાવના જ્યાં સુધી સર્જકની સંવિત્તિના દ્રાવણમાં રાસાયણિક સંસ્કાર પામીને વિશિષ્ટ રૂપ ધારણ નહિ કરે ત્યાં સુધી એ કશું સાહિત્યિક મૂલ્ય પામી શકે નહીં, આથી સમ્પાદક જ્યારે ‘સત્ત્વશીલ’ શબ્દ વાપરે છે ત્યારે આપણને વહેમ જાય છે, ને એમણે કરેલું સંકલન એ વહેમને પાકો બનાવે છે. આપણું એ સદ્ભાગ્ય છે કે સમ્પાદકે ટૂંકી વાર્તાની કોઈ વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી. આપણે જેને વાર્તા ગણતા હોઈએ તે શી રીતે વાર્તા બને છે તે ઓળખાવીએ એટલે આપોઆપ વાર્તાને વ્યાખ્યા પણ આપી છૂટીએ. આપણા સમ્પાદકે એવો કશો પરિશ્રમ વેઠ્યો નથી, ને આપ્તવાક્યના પ્રમાણનો આશ્રય લઈને ઉમાશંકર જોશીની વ્યાખ્યા ઉછીની લીધી છે. પણ આ પ્રક્રિયા દરમિયાન અન્ધહસ્તીન્યાયે, સમ્પાદકે એમને બિનજરૂરી (પણ ઉમાશંકરને ને આપણે મન મહત્ત્વની) એવી એક વીગત છોડી દીધી છે. ઉમાશંકરનું વિધાન આ રહ્યું; ‘ટૂંકી વાર્તા છે લેખકની વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિએ કથ્ય વૃત્તાન્તની મદદથી લીધેલો કળાઘાટ.’ મુખ્ય કથન નોખું પાડીએ તો તે આટલું ‘ટૂંકી વાર્તા વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિએ લીધેલો કળાઘાટ છે.’ એ કળાઘાટ કથ્ય વૃત્તાન્તની મદદથી એટલે કે narrationથી, dramatizationથી નહીં, લીધેલો કળાઘાટ છે. પણ આપણા સમ્પાદક આ ‘કળાઘાટ’વાળી વાત ઉડાવી જ દે છે. આથી એમની પાસે રહે છે કેવળ ‘વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિ.’ આ વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિ કાંઈ ટૂંકી વાર્તાનું જ આગવું લક્ષણ નથી. એ તો નાટકમાંયે હોય, કથાકાવ્યમાંયે હોય. આથી ‘વિશિષ્ટ ભાવપરિસ્થિતિ’ને આપણે સાધ્ય તરીકે સ્વીકારીએ ને એને વિશિષ્ટ બનાવનાર એના કળાઘાટની જ બાદબાકી કરી નાખીએ એવી વિચિત્ર પરિસ્થિતિ અહીં ઊભી થાય છે! સમ્પાદકની સમજમાં થયેલી આ બાદબાકીને કારણે જ આ સંકલનમાંથી કેટલીક સારી ટૂંકી વાર્તાઓની બાદબાકી થઈ જવા પામી છે, તો સફલીસફલી આદર્શની ને માંગલ્યની વાતો કરતી કળાઘાટ પામ્યા વિનાની કૃતિઓ સમાવેશ પામી છે.

સમ્પાદકને ‘ઇયત્તા’ શબ્દનું વળગણ હોય એવો પણ આપણને વહેમ જાય છે. આ ‘ઇયત્તા’ને જ કારણે એઓ મડિયાને વિચિત્ર પરિસ્થિતિમાં મૂકી દે છે. એઓ કહે છેઃ ‘ઇયત્તાની દૃષ્ટિએ મડિયાને ‘ધૂમકેતુ’, પન્નાલાલ પટેલ અને મેઘાણીની હરોળમાં મૂકી શકાય.’ ધૂમકેતુ પન્નાલાલ અને મેઘાણીની ઇયત્તા એટલે શું? એની હરોળમાં મડિયાને કેવી રીતે ને શા માટે બેસાડાય? આપણા વિવેચને આવાં નિરર્થક વિધાનોથી સચેત રહેવાની જરૂર છે.

સંપાદક હેમિંગ્વે, ફોકનર, સારોયાન જેવા અમેરિકન લેખકોની વાર્તાકળાની છાયા ગુજરાતી વાર્તામાં ઝિલાવા લાગી એમ કહે છે. આપણો ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યનો પરિચય આ વિધાનના સમર્થનમાં કશી માહિતી પૂરી પાડતો નથી. આ વાર્તાકારોની કેટલી વાર્તાના અનુવાદો આપણે ત્યાં થયા? એમની કેટલી વાર્તાઓ આપણે ત્યાં ચર્ચાઈ કે વંચાઈ? લેખક મડિયાને વિશે બીજું વિધાન કરે છે, ‘...સ્થળ અને કાળના અત્યન્ત વિશાળ પટ પર (મડિયાને) વાર્તાઓનું આલેખન કર્યું.’ આ વિધાનમાં રહેલી અતિશયોક્તિ સ્પષ્ટ

છે.

સૌથી વધુ અચરજ પમાડે એવું વિધાન તો આ છે, ‘નવીનોમાંથી કોઈ ‘ધૂમકેતુ’ કે ‘દ્વિરેફ’, ઉમાશંકર કે પન્નાલાલ, સુન્દરમ્ કે ગુલાબદાસ, મડિયા, દલાલ કે પેટલીકર તરતમાં પાકે એવાં ચિહ્નો બહુ દેખાતાં નથી.’ સમ્પાદક જેને દુશ્ચિહ્ન લેખીને સચિન્ત બને છે તેને જ સુચિહ્ન લેખીને આપણે નિશ્ચિન્ત બનીએ છીએ. ધૂમકેતુ, દ્વિરેફાદિની પુનરાવૃત્તિ થતી રહે તે આપણી ટૂંકી વાર્તાના હિતમાં નથી. સંપાદક ભલે આ પૈકીના થોડા લેખકોની સિદ્ધિને ‘ન ભૂતો ન ભવિષ્યતિ’ માનતા હોય, એનું પુનરાવર્તન કોઈ કાળે ઇષ્ટ નથી.

જુદા જુદા વાર્તાકારો વિશેનાં એમનાં મંતવ્યો પણ એમની વિવેચક તરીકેની સૂઝ વિશે શંકા ઊભી કરે એવાં છે. ગુલાબદાસ એમને સારી પેઠે વિકસતા રહેલા લાગે છે ત્યારે જયંતિ દલાલ, મડિયા માત્ર સક્રિય છે. ‘બકુલેશ’, જિતુભાઈ મહેતા, ભવાનીશંકર વ્યાસ, કેતન મુનશી જેવાઓની વાર્તાઓમાં એમની દૃષ્ટિને કશું દેખાયું નથી.

આવા સમ્પાદનમાં કોને સ્થાન મળ્યું ને કોને ન મળ્યું એને આધારે સર્જક તરીકેના માનાપમાનનું લેખું માંડવાની વૃત્તિ તો બાલિશ જ ગણાય. તેમ છતાં એમ કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે કે આ સંકલન તે ગઈ કાલની ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાનું સંકલન લાગે છે. એના પર ભૂતકાળનો પાસ બેઠેલો છે. ટૂંકી વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપની નવી નવી શક્યતાઓને પ્રકટ કરવાના કેટલાક સન્નિષ્ઠ પ્રયત્નોને સમ્પાદકે બાહ્ય કલેવરનો રૂપાળો ઘાટ ઘડવાનો મોહ કહીને, ભાંડવાનું કાર્પણ્ય બતાવ્યું છે જે એમની રુચિનું દ્યોતક છે. પક્ષપાતગ્રસ્ત રુચિ તો કદાચ કુશાગ્ર બુદ્ધિને પ્રતાપે તર્કસંગત કારણો આપી છૂટે, પણ પક્ષાઘાતગ્રસ્ત રુચિની કા ગતિઃ?

ક્ષિતિજઃ નવેમ્બર, 1960

1. - ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા, સં. મનસુખલાલ ઝવેરી, પ્રકાશકઃ સાહિત્ય અકાદેમી વતી ગુર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, ગાંધીરસ્તો, અમદાવાદ. પૃ.20+232, મૂલ્યઃ 4 રૂપિયા ↵

ઘટનાતત્ત્વનો લોપ?

વાર્તા સાંભળોઃ એક હતો રાજા, એને સાત રાણી, છ માનીતી ને એક અણમાનીતી. અણમાનીતી એકદંડિયા મહેલમાં રહે....

આમ વાર્તા આગળ ચાલે. એ રાજાનેય નામ નહોતું, રાણીનેય નામ નહોતું. એ કયા રાજ્યનો રાજા તેનીય આપણને કશી ખબર નહીં. એ બધું પૂછવા રહીએ તે પહેલાં તો અણમાનીતી રાણીના કુંવરે ઘણાં પરાક્રમો કરી નાંખ્યાં હોય. પાંખાળા ઘોડા પર બેસીને એ કોઈ અજાણી ભોમકામાંથી એના ક્રૂર પિતાને હરાવવાનો કીમિયો જાણી લાવ્યો હોય. ખાધુંપીધું ને રાજ કર્યું સુધી આવ્યા પછી એ રાજાનું કે એ પરાક્રમી રાજકુંવરનું નામ પૂછવાની આપણે કશી જરૂર જોતા નથી.

એ સૃષ્ટિ પણ નામઠામ વિનાનાં પાત્રોની સૃષ્ટિ હતી. એમાં પેલા રાજકુંવરની જોડે આપણે પણ પાંખાળા ઘોડા પર ઊડતા હતા. એક ઘટના પછી બીજી ઘટના – એમ શ્વાસ લીધા વિના જાણે ઠેક્યે જતા હતા. પણ એવું બન્યું કે એક દિવસ એ પાંખાળો ઘોડો ઊડી ગયો. રહી ગયા આપણે અને આપણી નામઠામવાળી સૃષ્ટિ.

પછી કુમુદ આવી, કુસુમ આવી, ગુમાનબા પણ આવ્યાં. સરસ્વતીચંદ્રની સાથે પ્રમાદધન અને શઠરાય ધૂર્તરાય પણ આવ્યા. પેલો પાંખાળો ઘોડો ફરી આવ્યો અને સરસ્વતીચંદ્ર તથા કુમુદને લઈને સિદ્ધલોકમાં ઊડી ગયો. એ સિદ્ધલોકમાંથી સરસ્વતીચંદ્ર અને કુમુદ પાછાં આવ્યાં કે નહિ તે એક રહસ્ય છે. સત્યકામ પાંખાળા ઘોડા પરથી ઊતર્યો હોય એવા સમાચાર દર્શકે હજી આપ્યા નથી.

પણ ઘણાં પાત્રો એવાં આવ્યાં જેને નામ ખરું પણ તે નામનું જ! તમે એને કીર્તિદેવ નહીં કહો ને મુનશી કહો તો ચાલે, અરુણ નહીં કહો ને રમણલાલ કહો તો ચાલે.

પછી સ્લો મોશન કેમેરાનો જમાનો આવ્યો. પાત્રે જો તાજી હજામત કરાવી હોય તો એની ગરદન પર રહી ગયેલા કાળાધોળા વાળ ગણી આપવામાં આવ્યા. ઘરમાં ફરતાં વંદા કંસારીની પણ વસતિગણતરી થઈ ગઈ. પાનવાળાની દુકાન હોય કે સેઇલ્સ મેનેજરની કેબિન હોય, લગ્નનો માંડવો હોય કે મસાણ હોય – તમે વીગતોનો વર્ણન જોડે તાળો મેળવીને સંમતિસૂચક મસ્તકધૂનન કરતા જાઓ એવી પેરવી કરવામાં આવી. ફ્રાન્સના નવલકથાકાર પ્રૂસ્ત વિશે એમ કહેવાયેલું કે એણે આ વિશ્વની ને આપણી વચ્ચે આજ સુધી નહીં અનુભવાયેલું એવું નવું અન્તર ઊભું કર્યું. અહીં તો એનાથી ઊંધું જ બની ગયું. બધું નજીક આવી ગયું. આપણી પરિચિત સૃષ્ટિની પરિચિતતાથી ફરી પરિચિત કરવાનો આ કીમિયો – કેવી તો હૈયાધારણ!

પણ કેટલાકને આ પરિચિતતાનું આવરણ ભ્રમિત લાગ્યું. એ કોચલું એ લોકોએ તોડી નાખ્યું. બુકાની બાંધીને પૂરપાટ દોડતો ઘોડેસવાર ક્યાંય જવા નહોતો નીકળ્યો, ક્યાંથીય આવવા નીકળ્યો નહોતો. ચિત્રપટમાં દોડતી મોટરની જેમ એ ત્યાંનો ત્યાં જ હતો. પાત્રોને વળગાડેલાં નામની ચબરખીઓ ઊખડી જવા લાગી

હતી. સ્થળનું પણ એવું જ થયું. કોઈ કહે વડોદરા તો એટલાથી કાંઈ કામ ચાલ્યું નહીં, વડોદરા એટલે સોલાપુરી ચેવડો, વડોદરા એટલે સુરસાગર, વડોદરા એટલે કમાટી બાગ – કાંઈ મેળ ખાધો નહીં. દૈનિક છાપાંની કટારોમાં આવેલા સ્થાનિક સમાચારોનો સરવાળો કરો તો જવાબમાં વડોદરા આવે? પણ બારણાં બંધ કરીને પોતાના દુ:ખના અન્ધકારની અસીમતા વચ્ચે અગ્નિસ્નાન કરનારી યુવતી કયા વડોદરાને ઓળખે છે? કે પછી દૃષ્ટિના દોર જાણી કરીને ગૂંચવી બેઠેલી પેલી મુગ્ધા પોતાની પોળ, એમાંનું પોતાનું ઘર એ બધો જ નકશો જાણવા છતાં એને ભૂલી જઈને એકાએક અક્ષાંશરેખાંશ બદલી બેસે છે તે કયા વડોદરામાં? અથવા તો તમે જ બપોરની ચા પીધા પછી તમારા જ ઘરમાં કુટુમ્બકબીલાથી ઘેરાઈને બેઠા હો છો ત્યારે જ બારીમાંથી નજર કરતાં એકાએક અન્યમનસ્ક બનીને ક્યાંના ક્યાં પહોંચી જાઓ છો તે નગરીનું નામ શું?

આંખે આંસુની ઝાંય વળે ને સૃષ્ટિ બદલાઈ જાય, હૃદય ધબકવાનો લય બદલે ને બધું બદલાઈ જ જાય. આમાં શું પરિચિત? પોલીસખાતું પરિચય માટે ચિહ્ન નોંધે: ગરદન પર મસો છે. તો એ તો પોલીસ જ જોઈ શકે. એવી પરિચિતતાને આધારે જિંદગી ચાલે નહીં, પોલીસખાતું ભલે ચાલે.

પરિચિતતાની સીમામાં જ અપરિચિતતાનાં એક પછી એક દ્વાર ઊઘડતાં રહે છે. આપણી સાવ નિકટ – એટલી નિકટ કે એનો ઉચ્છ્વાસ આપણને રોમાંચ કરાવી જાય – એટલી નિકટ બેઠેલી વ્યક્તિની ને આપણી વચ્ચે એકાએક એ નક્ષત્રો વચ્ચે લાખો પ્રકાશવર્ષો જેટલું અન્તર પડી જાય. ભૂગોળ નહીં, ખગોળ પણ બદલાઈ જાય. આ પરિસ્થિતિના સત્યને તમારે આલેખવું હોય ને તમે લખો:

રમેશ સોફા પર બેઠો હતો ને રમા સોફાના હાથા પર બેઠી હતી. ઝૂકીને એ રમેશના કાનમાં કશુંક કહેતી હતી. પણ આ લખતી વેળાએ તમે જાણો છો કે આ નિકટતાનો દેખાવ સાચી દૂરતાને ઢાંકવાનું છદ્મ જ છે, આ કાનમાં કહેવાની વાત તે જે નથી કહેવું તેને ઢાંકવાની ધૂર્તતા જ છે. પણ આ વાત વાચકોને વિશ્વાસપાત્ર સાધનોને આધારે સમાચાર આપતા હો એવી રીતે ન કહી શકાય. તો તો દૈનિક સમાચારની વીગતમાં ને તમારી વાર્તામાં ભેદ શો રહ્યો? એ રીતે જોઈએ તો વર્તમાનપત્રનું એક પાનું મહાકાવ્યનો સર્ગ બની રહે, કારણ કે એમાં શું નથી? ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ – ચારે પુરુષાર્થની વાત એમાં નથી? એમાં યુદ્ધની વાત નથી? મરણની વાત નથી? અકસ્માતો નથી? અપહરણના કિસ્સાઓ નથી? ગુમ થયેલાઓની શોધ નથી? દરરોજ આખી દુનિયાની એક છબિ એ આપણી નજર સામે આંકે છે ને છતાં અર્ધા કલાક પછી એ પસ્તીના ઢગલામાં ફેંકાઈ જાય છે. આપણે ઇન્દ્રિયજડ છીએ તેથી આમ બનતું હશે?

કોઈ કહેશે: આ તમે નક્ષત્રો ને પ્રકાશવર્ષોની વાત કરી એ પણ એક માયાલોક જ કહેવાય ને? સિદ્ધલોક નહીં ને માયાલોક. પણે નજર કરો: રેસ્ટોરામાં એક ટેબલ પર એકલો બેઠેલો, મરઘીની ટાંગ ચૂસતો પેલો આદમી જોયો? એક ક્ષણ, બીજી ક્ષણ, ત્રીજી ક્ષણ – એમ એ જીવે છે. આ પહેલાં જ એની બેવફા નીવડેલી પ્રેયસી બીજા કોઈ પ્રેમી જોડે અહીં એની નજર સામેથી જ પસાર થઈ ગઈ છે. એ પૂરા રસથી મરઘીની ટાંગ ચૂસે છે. સ્વાદ માણે છે. એને સ્મૃતિ નથી, માટે ભૂતકાળ નથી. એને અપેક્ષા કે આશા નથી માટે ભવિષ્યકાળ નથી. એને ક્ષુધા છે, તૃષા છે. ક્ષુધાતૃષાની ત્રિજ્યા જ્યાં સુધી વિસ્તરે ત્યાં સુધી એ જુએ છે. એનું શું?

કેટલીક વાસ્તવિક લાગે એવી પણ અવાસ્તવિકતા હોય છે. તમે આંખ ફોડી નાંખો તો કશું નવું જોઈ નહીં શકો, પણ જે જોઈ ચૂક્યા છો તેની છબિ તો રહે. બાહ્ય ઇન્દ્રિયો ઉપરાંત આન્તર ઇન્દ્રિયો પણ છે. તમે કોઈના મનની સૃષ્ટિમાં ડોકિયું કરવા કરાવવાની ધૃષ્ટતા છોડી દો, તમે લાંબીચોડી ફિલસૂફી (પછી તે

અસ્તિત્વવાદની હોય, અતિવાસ્તવવાદની હોય કે વેદાન્તની હોય) ડહોળવાનું છોડી દો, ને નર્યા ‘ફિનોમેનન’ને લો. તમારી બેઠકની ઓરડી જ લો. ઠાંસીઠાંસીને ભરેલો અસબાબ, એના પડછાયા, ભીંત પર ઝૂલતાં કેલેન્ડર, ગોખલામાંના દેવ, ચોપડીઓની થપ્પી, એના પરની ધૂળનો થર, ખીંટી પરનાં કપડાં – નજર ફરે છે – કોઈ પૂર્વનિર્ણીત વ્યવસ્થિત ક્રમ પ્રમાણે નહીં. દરેક નવા દૃષ્ટિક્ષેપે વાસ્તવિકતા બદલાય છે. આપણું મન બધું જોડે છે ત્યારે નર્યો સરવાળો નથી કરતું, એમાંથી ભાત ઉપસાવે છે. આ ભાત ઉપસાવવામાં એ abstractionનો પણ આશ્રય લે છે. કેટલી ગતિએ બધી છબિઓ તમારું મન નોંધે છે ને ઊખેળે છે એ પણ પરિણામકારી નીવડે છે.

આથી તો જ્યારે કહીએ છીએ કે આ હતી હકીકત ત્યારે કદાચ એ એટલી બધી નિશ્ચિતતા અને નિશ્ચિન્તતાથી કહી દેવા જેવી વાત હોય છે એવું માની લેવાની જરૂર નથી. હકીકત છે એટલે જાણે કે એને પ્રમાણની જરૂર નહીં, હકીકત મૂકો એટલે વાસ્તવિકતા આપોઆપ પ્રવેશી જ ગઈ – આ બધાં ગૃહીતો સાચાં ઠરતાં નથી. કોઈકે કહ્યું છે: A fact is the most plagiarized thing of all. હકીકતને રજૂ કરવામાં જ આપણે સૌથી મોટી ચોરી કરતાં હોઈએ છીએ. જો એમ ચોરી ન કરવી હોય તો એ હકીકતનું પુન:સંસ્કરણ કરવું રહ્યું. આપણી આંખ દરેક નવા દૃષ્ટિક્ષેપે વસ્તુનું પુન:સંસ્કરણ કર્યા જ કરતી હોય છે.

આટલે સુધી આવ્યા પછી ‘ઘટના’ શબ્દ વાપરીએ. ઘટના એટલે જે ઘટે છે, બને છે તે. ઘટના એટલે જે થવું ઘટે તે એવો અર્થ ઘટાવીને વાતને ગૂંચવવાની મારી દાનત નથી, જોકે એક દૃષ્ટિએ જોઈએ તો એવો અર્થ સાવ અપ્રસ્તુત ગણીને કાઢી નાખવા જેવો નથી, કારણ કે જે થવું ઘટે તે જ થવું જોઈએ એવી કૃતિના સંયોજનમાંથી અનિવાર્યતા નિષ્પન્ન થવી જોઈએ. આ inner consistency જ કળાનું સત્ય, કળાનું logic પણ એ જ.

તો ઘટના એટલે જે વાર્તામાં બને તે. જેના બનવાથી વાર્તા થાય તે ઘટના એમ કહેવામાં તર્કમાં જેને છળ કહે છે તેનો આશ્રય લીધો ગણાશે. જો કોઈ એમ કહે કે રાત અંધારી હતી, અન્ધકારના એક પછી એક બિન્દુની ધારા વહ્યે જતી હતી, પડછાયાઓની એક પછી એક દીવાલ તૂટીને ધસી પડતી હતી, ધોવાઈ જતી હતી, તો એને ઘટના કહેવાય? રમેશ ખુરશી પરથી ઊભો થયો, દીવાલ તરફ વળ્યો. દીવાલ ઉપરના કેલેન્ડરમાંથી એ વીતી ગયેલી તારીખનું પાનું ફાડતો હતો ત્યાં રમા આવી – આ ઘટના કહેવાય? લક્ષ્મીદાસ ડગલાનું બોરિયું હાથમાં લઈને જોઈ રહ્યા. એમની આંગળીઓએ એ બોરિયાને વળ ચઢાવ્યો ને કંતાઈ ગયેલા દોરાને આધારે લટકી રહેલું બોરિયું તૂટી ગયું અને નીચે પડી જતું અટકાવીને લક્ષ્મીદાસ આંગળીનાં ટેરવાં વચ્ચે પકડીને જોઈ રહ્યા. એમાંના સૂતરના તારને ગણવા લાગ્યા: એક, બે, ત્રણ, ચાર, પાંચ – આને ઘટના કહેવાય? અમલે કિક મારી એટલે જાવા ધણધણી ઊઠી. એ તોફાની ઘોડો પલાણતો હોય તેમ એના પર સવાર થયો ને એણે ઝડપથી મોટરસાઇકલ મારી મૂકી. વીન્ડસ્ક્રીન પર થઈને આખી દુનિયા અર્ધવર્તુળાકારે પસાર થવા લાગી – આને ઘટના કહેવાય? ગુણવન્તરાયને બહાર જતાં પહેલાં પાણી પીવાની ટેવ એટલે પાણિયારા પાસે જઈને પાણી પીધું, કોટની બાંયની ચાળથી હોઠ લૂછ્યા. બારીઓ વાસી દીધી. કબાટ બંધ કર્યાં. ટોપી લીધી. આયના તરફ વળ્યો. એમાં જોઈને ટોપી પહેરી. લાકડી લીધી. તાળુંચાવી લીધાં. બારણું વાસ્યું, તાળું માર્યું. એક પગથિયું ઊતર્યા. પાછા વળ્યા. તાળું ખોલ્યું. બારણું ખોલ્યું. ટોપી ઉતારીને ખીંટીએ ભેરવી. એમની ટેવ પ્રમાણે કોટના ચોરખિસ્સામાંથી પૈસા કાઢી કબાટના ચોરખાનામાં મૂકી કળમાં ચાવી ફેરવી. પછી સોફા પર બેઠા. પાસેની ટીપોય પર પડેલો કાગળ જોયો. ઊઠ્યા. ઊભા થયા. કોટ પહેર્યો, એમની ટેવ પ્રમાણે પાણિયારા આગળ જઈને પાણી પીધું. આયના પાસે જઈને ટોપી પહેરી, બારીબારણાં વાસ્યાં, તાળું માર્યું, એક પગથિયું ઊતર્યા, બીજું પગથિયું ઊતર્યા ને પાછા વળ્યા, તાળું ખોલ્યું

– કન્ના તૂટેલા પતંગની જેમ ગોળ ગોળ ફર્યા કરતી આ વીગતો – એને ઘટના કહીશું?

ઘટના ન હોય તો વાર્તા ક્યાંથી બને? એક રીતે જોઈએ તો વાત સાચી છે. મહત્ત્વની વાત ઘટના કેવી રીતે ઘટી એ છે. કેટલાક લોકો વર્ગ પાડે છેઃ સ્થૂળ ઘટના ને સૂક્ષ્મ ઘટના. અથવા એમ કહો કે વજનદાર ઘટના, એ ઘટના છે એનું ભાન પણ ન થવા દે એવી ઘટના. સ્થૂળ ને સૂક્ષ્મના ભેદ નકામા છે, કદાચ આવો ભેદ પાડનારા કાંઈક આવું કહેવા માગતા હશેઃ ઘટનાનાં ઘટકો એવી રીતે જોડ્યા હોવા જોઈએ કે આ બરાબર આ એવું સમીકરણ એમાંથી ઊપસી આવે નહીં, એને બદલે એ ઘટકો વચ્ચેના અનેક નવા સમ્બન્ધોની શક્યતાનું ઇંગિત જ એમાંથી ઊપસી આવે.

નાના હતા ત્યારે પીપળાનું પાંદડું ચોપડીમાં રાખતા. ધીમે ધીમે એ પાંદડાંનો નર્યો આકાર જ માત્ર જળવાઈ રહે ને છતાં એને વડનું પાંદડું ગણવાની ભૂલ થાય નહી. કદાચ વાર્તામાં વ્યવહારજગતમાંથી લીધેલાં તથ્ય-ઘટના આ રૂપે જળવાઈ રહે છે. એ વિશિષ્ટ આકાર હોવા છતાં એની વિશિષ્ટતામાં જ એ મર્યાદિત થઈને રહે નહીં. જે વિશિષ્ટતા પોતાની સીમામાં આવા સાર્વત્રિક વિહારની વધુ છૂટ આપે તે કળાને વધારે ખપની.

છાપાંની ઘટના જે છે તે જ છે. તેને ઉલ્લંઘી જઈ શકાય નહીં. કળાની ઘટના તો સ્પ્રિન્ગબોર્ડ. ઘટના પોતે પોતાનામાં જ ખરચાઈને પૂરી થાય તે ઘટના ભારે, એ વાર્તાને ડુબાડી દે. જે ઘટના પર આંગળી મૂકીને કહી દેવાય કે હા, અમે સમજ્યા; લેખક આટલું બતાવવા ઇચ્છે છે તે ઘટના કળામાં મર્યાદા રૂપ બને.

લોપ કે હ્રાસ થવો ઘટે તો તે આવી ઘટનાનો. અન્તિમે જઈને જો કોઈ કહે કે વાર્તાને ઘટનાની જરૂર શી? તો એવું અન્તિમનું આગ્રહી વલણ કળાને ઉપકારક નહીં નીવડે. આપણી આલંકારિકોની પરિભાષામાં કહેવું હોય તો કહી શકાય કે જે ઘટના વાચ્યાર્થ પૂરતી જ સીમિત છે, જેમાંથી વ્યંજનારૂપે કશું નિષ્પન્ન થતું જ નથી તે ઘટના વાર્તાને ઉપકારક નથી.

ઘટનાનું શું કરવું તે સર્જક જાણે. એના નિયમો ન હોઈ શકે. એનો વાદ પણ નહીં હોય. વાર્તામાં અહીંતહીં છૂટક પ્રતીકો વેરેલાં હોય એમ નહીં હોય, પણ ઘટના પોતે જ પ્રતીક રૂપે અવતરી હોય તો તે કળાને વધુ ઉપકારક નીવડે, કારણ કે એમાં વ્યંજનાની ક્ષમતા વધુ. પણ કેટલાક ભય સેવે છેઃ ઘટનાને સૂક્ષ્મ બનાવવા જતાં, ચોપડીમાં રાખેલા પીપળાના પાન જેવી બનાવવા જતાં, આકાર માત્ર નામનો જ રહેશે, વધારે પ્રમાણમાં વાર્તા abstract બની જેશે. ચિત્રકળામાં abstract અને nonobjective વચ્ચે ભેદ કરવામાં આવે છે. વાર્તાને આવું abstraction પરવડે ખરું? સ્થળ અને સમયનું ચોકઠું તો દરેક ઘટનાને હોવાનું જ. પણ આ સમય અને સ્થળ ઘડિયાળના કાંટાના કે ભૂગોળના નિયત અક્ષાંશરેખાંશવાળાં નથી હોતાં. એ સ્થળસમયનું સંવેદન પણ એક જ પ્રકારનું બીબાંઢાળ હોય. કેટલાક લેખકોને ઘટનાઓને બહેલાવીને કહેવાની ટેવ હોય છે. વાર્તા કહેવાની કળા એમને મતે એટલામાં જ સમાઈ જતી હોય છે. એ વાર્તા સાંભળવાની મજા આવે, પછી છેલ્લા શબ્દની સાથે એ વાર્તા પણ શૂન્યમાં મળી જાય. જે કેવળ બન્યું છે તેને ચિરંજીવ બનાવવાની કળા દરેક સર્જકમાં હોવી ઘટે.

વિભાગ: પાંચ

પશ્ચિમમાં ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ

કેટલાંક મહત્ત્વનાં સ્થિત્યન્તરો

1: 1 વાર્તા કહેવી ને સાંભળવી એ માનવીને આદિકાળથી પ્રિય એવી પ્રવૃત્તિ છે. ઘટના બની ચૂક્યા પછીથી તેના સ્મૃતિમાં સચવાયેલા અંશોને બહેલાવીને કહેવાનું અને એ રીતે એને કલ્પના દ્વારા ફરી જીવ્યાનો અનુભવ લેવાનું હંમેશાં રોચક લાગે છે. ઘટના બનતી હોય ત્યારે તો વર્તમાનના સાંકડા પરિમાણમાં આપણે એને જોતા હોઈએ છીએ, પણ બની ચૂક્યા પછી એ આપણા અનેકવિધ સંસ્કારો, સ્મૃતિઓ અને અધ્યાસોના દ્રાવણમાં ધોવાઈને રાસાયણિક રૂપાન્તર પામી એક નવી જ વસ્તુ તરીકે નિર્માણ પામે છે. વ્યવહાર-જગતની ઘટનાઓમાં તો મનુષ્ય નિમિત્ત કારણ રૂપ હોય છે, પણ પછીથી જ્યારે એનું નવે સ્વરૂપે નિર્માણ કરે છે ત્યારે ખરી રીતે મનુષ્ય પોતાને કર્તા તરીકે અનુભવે છે. આવું, નિયતિનિયમરહિત, પણ રસાસ્વાદ અને નિર્માણની પ્રક્રિયાએ પોતે ઉપજાવેલા આગવા નિયમસહિત, સર્જન મનુષ્યને એક વિશિષ્ટ પ્રકારની સાર્થકતાનો અનુભવ કરાવે છે. આથી, જીવન જીવન તરીકે જેટલું આસ્વાદ્ય નથી બનતું તેટલું વાર્તા તરીકે આસ્વાદ્ય બને છે. આમ જીવાતા જીવનના અંશો વાર્તા રૂપે પુનર્નિર્માણ પામીને ચિરંજીવ સ્વરૂપને પામે છે.

1: 2 આમ, કળા વગેરે ઇતર સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિની જેમ, વાર્તાનો ઉદ્ભવ પણ મનુષ્યની આ ચિરંજીવ બનીને રહેવાની એષણામાં રહ્યો છે. એ જીવનના નિયત ક્રમને વાર્તામાં ઉલ્લંઘે છે. કાળના પરિમાણને પણ યથારુચિ સંકોચે વિસ્તારે છે; નવા સન્દર્ભોનું નિર્માણ કરે છે; ટેવાયા હોઈએ તેનાથી જુદા જ દૃષ્ટિકોણ – perspectiveથી પરિચિત જીવનને બતાવી એના અપરિચિત અંશોને પ્રકટ કરે છે; ને આમ, આપણે અતિપરિચિતને નવે નવે રૂપે કુતૂહલથી જોઈને આનન્દ પામીએ છીએ. ઈશ્વરનું નિર્માણ તો અર્ધું નિર્માણ છે, એટલાથી મનુષ્યને કદી સન્તોષ થયો નથી. આથી સ્રષ્ટા બનીને મનુષ્ય હંમેશાં ઈશ્વરની નિર્મિતિનું પુન:સંસ્કરણ કરતો આવ્યો છે.

1: 3 આને પુન:સંસ્કરણ કહીએ કે નવનિર્માણ કહીએ, માનવજીવનની એ એક અત્યન્ત મહત્ત્વની પ્રવૃત્તિ છે, એના વડે મનુષ્ય સ્થળકાળના સીમાડા લોપે છે. સમભાવને વિસ્તારીને કીટપશુના જીવનમાં પણ રસ લઈ શકે છે. નિયતિના કૃપણ દાનને પોતે ઉપજાવેલા વિશિષ્ટ રસના પ્રભાવે મહામૂલું બનાવી દે છે. એક ઘટના વર્તમાનમાં બની ચૂક્યા પછી માનવચિત્તનો સંસ્પર્શ પામીને અદ્ભુત ભયાનક વગેરે રસોથી અભિષિક્ત થઈને નવું જ રૂપ ધારણ કરે છે. આદિ માનવમાં વિસ્મયની માત્રા અધિક હતી, સાથે ભય પણ હતો. અદ્ભુત અને ભયાનક એ બે રસો માનવજીવનના ઉંબર આગળ જ હતા. મરણને હજુ એણે ઓળખવાનું હતું. મરણ પછી શું થતું હશે એની આદિ માનવે કેવી કેવી કલ્પના કરી છે! આદિ માનવ પ્રકૃતિની અત્યન્ત નિકટ હતો; પ્રકૃતિના કુટુમ્બી તરીકે જ જીવતો હતો. આથી એણે નદી, સમુદ્ર, પર્વત, વનસ્પતિ – બધાંમાં મનુષ્યના જેવા જ પ્રાણ વસતા હશે એવી કલ્પના કરીને એ બધાંને પણ પોતાના જીવનમાં સક્રિયપણે સહભાગી લેખ્યાં છે. પશુપંખીના જગતથી પણ ત્યારે માનવી બહુ છેટો નહોતો. ઇસપની નીતિકથાઓમાં

મોટા ભાગનાં પાત્રો પ્રાણીઓ છે, ને એમનાં જીવનમાંથી મનુષ્ય કેટલું બધું શીખે છે! વળી, મરણને એ અન્ત લેખવા તૈયાર નહોતો. આથી ભાવિ જન્મોની વાત એણે કલ્પી; મનુષ્યની ન્યાયવૃત્તિએ સદ્-અસદ્ કર્મના પરિણામ રૂપ સ્વર્ગનરક પણ સરજાવ્યાં. આમ આપણી સાંકડી સૃષ્ટિના સીમાડા વાર્તાજગતમાં વિસ્તર્યા. પ્રાકૃતિક નિયમોના વ્યતિક્રમની કલ્પનામાં પણ મનુષ્યને ઘણો આનન્દ આવ્યો. આથી પાંખાળા ઘોડાની ને પરીઓની કલ્પના પણ એણે કરી. પણ સાથે સાથે ભયાનકમાં પણ એણે આનન્દ માણ્યો. રાક્ષસો ને વેતાળોની સૃષ્ટિ પણ એણે સરજી. અયોધ્યાના રામનો દણ્ડકારણ્યના રાક્ષસો સાથે ભેટો થયો. બીભત્સને પણ આદિ માનવે કશા સંકોચ વિના માણ્યો. જીવનની નૈમિત્તિક ઘટનાઓની આજુબાજુ આ કથારસે વાર્તા, આખ્યાયિકા, દન્તકથાની અડાબીડ સૃષ્ટિ રચી દીધી.

1: 4 આપણે ત્યાં બૃહત્કથા, કથાસરિત્સાગર, પંચતન્ત્ર, હિતોપદેશ વગેરેમાં આ વિપુલ કથાસાહિત્યની એંધાણી મળે છે, તેમ પશ્ચિમમાં અનેક પૌરાણિક આખ્યાયિકાઓ, દન્તકથાઓ, નીતિકથાઓ તથા વીરગાથાઓનું સાહિત્ય એવી જ વિપુલ કથાસમૃદ્ધિના અવશેષ રૂપ છે. એમાં મનુષ્યજીવનનો નિષ્ઠુર નિયતિ સાથેનો સંઘર્ષ, માનવચિત્તમાં જ રહેલી કેટલીક પરસ્પરવિરોધી એવી આદિમ વૃત્તિઓ વચ્ચેના સંઘર્ષો છે કે તે તે જમાનાએ પુરસ્કારેલાં જીવનમૂલ્યોની પ્રતિષ્ઠા કરનાર વીર પુરુષોનાં ચરિત્રો નિરૂપાયાં છે. એમાં માનવજીવનનાં અલ્પતા અને મહત્તા, તુચ્છતા અને ગૌરવ, સાર્થકતા અને વિડમ્બના – આ બધાંનું આલેખન છે. એ સાહિત્ય જોતાં માનવસ્વભાવનો આપણને અનેકવિધ પરિચય થાય છે.

2: 1 આ કથા અથવા tale એ સંજ્ઞામાં જ ‘કહી સંભળાવવું’ એવું સૂચન છે. જે કહી સંભળાવવામાં આવે છે તે કોઈક વાર બની ચૂક્યું હોય છે, તો કોઈક વાર એ કેવળ કલ્પનોત્થ હોવા છતાં જાણે બની ચૂક્યું હોય એવી રીતે વર્ણવવામાં આવે છે. આ taleને મળતો ફ્રેન્ચ શબ્દ conte છે. એમાં પણ retelling કે recountingનું સૂચન છે. ટૂંકી વાર્તાના જૂના સ્વરૂપને માટેનો શબ્દ ‘gesta’ (jest કે gesture) છે, એ શબ્દ હંમેશાં બહુવચનમાં વપરાયેલો જણાય છે. આથી એ ટૂંકી વાર્તાઓના સંગ્રહનો સૂચક હશે એમ લાગે છે. એમાં ત્વરિત કાર્યવેગવાળી સાહસકથાઓ વર્ણવાતી. Story શબ્દ તો પ્રમાણમાં બહુ પાછળથી પ્રચારમાં આવ્યો હોય એમ લાગે છે. ફ્રેન્ચમાં ‘estoire’ કે લેટિનમાંના ‘historice’માંથી એને વ્યુત્પન્ન કરી શકાય. આ ઉપરાંત પ્રેમ અને શૌર્યની સાહસકથા romanceને નામે ઓળખાતી. ઇટાલીમાં ટૂંકી વાર્તાના જૂના સ્વરૂપને novella તરીકે ઓળખાવવામાં આવતું. એમાં માનવજીવનનું વિસ્તારથી આલેખન કરવામાં નહોતું આવતું પણ એના એક અંશનું રેખાંકન રજૂ થતું. એ દ્વારા નૈતિક સત્ય કે ધર્મના સિદ્ધાન્તનું નિરૂપણ કરવામાં આવતું. એમાં પણ અપરોક્ષ કથનશૈલીનો આશ્રય લેવાતો. આથી એમાં વાતચીતની છટાવાળા સંવાદાત્મક તત્ત્વનો ઠીક સમાવેશ થતો, વર્ણનોને ઠીક બહેલાવવામાં આવતાં, પણ વસ્તુનું સંકલન શિથિલ રહેતું ને પાત્રાલેખનમાં પણ સુરેખતા ઓછી આવતી. પ્રેમ અને સન્તોનાં ચરિત્રને વર્ણવતા પ્રસંગો એ એના મુખ્ય વિષયો હતા. જર્મનીમાં પણ novellaને જ મળતો novellen શબ્દ આવા વાર્તાસ્વરૂપ માટે પ્રચારમાં હતો. અમુક એક પ્રસંગ કે ઘટનાના આછા રેખાચિત્રના સ્વરૂપનો વાર્તાપ્રકાર પણ જર્મનીમાં પ્રચલિત હતો, એમાં તાદશ ચિત્રાત્મક આલેખન મહત્ત્વનું હતું. જર્મનીમાં એને ‘ચિત્રો’ Die Gemalde કહીને J. L.Tieck નામના લેખકે ઓળખાવ્યાં છે. અમેરિકાના વાર્તાસાહિત્યનો પ્રારમ્ભ કરનાર વોશંગ્ટિન ઇરવીન પોતાની પ્રથમ કૃતિને sketchesને રૂપે જ ઓળખાવે છે. રશિયાના વાર્તાલેખક તર્જેનેવે પણ શરૂઆતમાં આવા જ sportsman’s sketches આલેખ્યા છે તે એક સૂચક હકીકત છે, આ ઉપરાંત ‘lai’ ‘lay’ નામનો પણ એક વાર્તાપ્રકાર અસ્તિત્વમાં હતો. એ મૂળ તો વાર્તામાં ધ્રુવપદ રૂપે આવતી થોડીક પદ્યપંક્તિઓના સ્વરૂપનો હતો. પછીથી એક સ્વતન્ત્ર પ્રકાર રૂપે એનો વિકાસ થયો. ફ્રાન્સના રાજા હેન્રી બીજાના દરબારમાં મેરી

નામની એક સ્ત્રી હતી. તેણે આ સ્વરૂપના વિકાસમાં સારો ફાળો આપ્યો. એમાં પણ વસ્તુનું સંકલન તો શિથિલ રહેતું, પણ વાર્તાકથનની શૈલીનું આગવું આકર્ષણ રહેતું.

2: 2 આદિયુગ અને મધ્યયુગ સુધી આવા જુદા જુદા રૂપે વાર્તા વિકસતી આવી. વાર્તાને ખાતર વાર્તા કહેવી એ તે જમાનામાં નીતિસંગત નહોતું લેખાતું. આથી ધર્મના કે પ્રચલિત નીતિના સિદ્ધાન્તનાં વ્યવહારોપયોગી નિદર્શનો વાર્તા રજૂ કરતી. એને અંગે ચમત્કારનો આશ્રય પણ લેવાતો, ને એ રીતે વાર્તાને રોચક સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થતું. આ ઉપરાંત રાજા આર્થર જેવાં પાત્રોની આજુબાજુ કથાનું જાળું ગૂંથાતું. એ નિમિત્તે પ્રેમ અને શૌર્યનું નિરૂપણ કરતી વાર્તાઓ રચાતી. શૌર્ય વિના તે જમાનામાં કોઈ પ્રેમને પાત્ર ગણાતું નહીં; આથી પ્રેમની સાથે શૌર્યનું નિરૂપણ અવિનાભાવે થતું. આ ઉપરાંત તત્કાલીન જીવનનાં દૂષણો પર કટાક્ષ કરતી કથાઓ પણ પ્રચારમાં હતી. શિયાળ એ ધૂર્તતાનું પ્રતીક બની ચૂક્યું હતું. એ પ્રતીકનો ઉપયોગ કરીને, લોકકથામાંના સરળ કથાપ્રસંગને બહેલાવીને સરમુખત્યારો અને આતતાયીઓના દમનની ઠેકડી ઉડાડવા માટે એમાં યથોચિત પૂરણ ઉમેરીને Reynard, the Foxની વાર્તા આલેખાઈ; ને એ એટલી તો ખતરનાક લાગી કે કેટલાક સરમુખત્યારોએ એના પ્રચારને શિક્ષાપાત્ર ગણ્યો! આમ ધર્મની કે નીતિની કક્ષાઓ exempla, fabliaux, romance, lai આ બધાના અંશોનો સમાવેશ કરતા મિશ્ર સ્વરૂપે ચૌદમી સદીમાં ઇટાલીમાં Giovanni Boccaccioના The Decameronનો પ્રાદુર્ભાવ થયો.

3: The Decameron ઈ.સ.1340 ને 1350ના દાયકા દરમિયાન યુરોપ તથા એશિયામાં જે ભયંકર પ્લેગ ફાટી નીકળ્યો હતો તે સમયમાં રચાયેલી કથાઓ છે તે ભૂલવાનું નથી. સામુદાયિક મરણને કારણે ત્યારે સામાજિક વ્યવસ્થા જાળવનારા નીતિનિયમો છિન્નભિન્ન થઈ ગયા હતા. આ મહામારીના ઓળાથી ગભરાઈને નાસી છૂટેલી ફ્લોરેન્સની ભયત્રસ્ત જનતાને આ કથાઓ સંભળાવવામાં આવતી. એવી સ્થિતિમાં મનુષ્યની નિર્બળતા તેમ જ મહત્તા, માનવતા તેમ જ પાશવતા, કેવાં પ્રકટ થાય છે તેનું એમાં આલેખન છે. માનવજીવન તો નિયતિના હાથમાં રમકડા જેવું ભાસે છે. બોકેશિયો તે જમાનાના આદર્શોની ને ઘેલછાની ઠેકડી ઉડાવવાનું છોડતો નથી. પણ એમાંય માનવજાતિ પ્રત્યેનો એનો ઊંડો સમભાવ અને કરુણાની લાગણી વરતાઈ આવે છે, એ કદી ઉપદેશક કે સુધારકના આસને બેસીને આ કથાઓ કહેતો નથી. એની પહેલાંના લોકસાહિત્યના ઘણા અંશોનો એની કથાઓમાં સમાવેશ થયેલો છે, પણ કથાની નિરૂપણપદ્ધતિ બોકેશિયોની આગવી જ છે. એની કથાના મુખ્ય વિષયો બે છે: પ્રેમ અને ધર્મ. પ્રેમ મનુષ્યને ઉદાત્ત બનાવે ને ત્યાગ કરવા પ્રેરે તો એ પ્રેમને જ કારણે મનુષ્ય આંધળો બનીને સ્વાર્થ સિવાય કશું ન જુએ એમ પણ બને. બોકેશિયો તટસ્થતાથી આ બંને સ્થિતિનું આલેખન કરે છે. એ જ રીતે ધર્મસંસ્થાનાં દૂષણોની પણ એણે ટીકા કરી છે. ઘણા બગભગતની ઠેકડી ઉડાવીને એણે પોતાના શ્રોતાને હસાવ્યા છે. ધર્મમાં એણે સડો જોયો ને કટાક્ષનો ચાબખો એના પર વીંઝ્યો. એક યહૂદી રોમ ગયો ને ત્યાં ખ્રિસ્તી દેવળોમાં જે હદે સડો વ્યાપેલો જોયો તે જોઈને એ ખ્રિસ્તી બની ગયો. એને એમ લાગ્યું કે આટલી હદે વિનિપાત થયો હોવા છતાં જો દેવળો ને ધર્મ ટકી શકે છે તો જરૂર એની પાછળ કોઈક અલૌકિક બળ કામ કરતું હશે! આ બોકેશિયોની એક લાક્ષણિક કટાક્ષિકાનું વસ્તુ છે, આ કથાઓ ખૂબ જ લોકપ્રિય બની. એનાથી પ્રભાવિત થઈને Mateo Bandello તથા Margaret of Navarreએ પણ આ પ્રકારની novella રચી. શેક્સપિયરને પણ 'All's well that ends well' તથા 'Cymbeline'નું વસ્તુ આ કથાઓમાંથી જ સૂઝ્યું. આગળ કહ્યું તેમ આ હૅપીનનચની પ્રત્યક્ષ કથનશૈલી, એમાં આવતી વાતચીતની છટા, સંક્ષેપમાં કથારસને જાળવીને થતું આલેખન અને નીતિ કે ધર્મના સિદ્ધાન્તનું અન્તે થતું સમર્થન – આ કારણોને લઈને મધ્યકાલીન કથાસાહિત્યમાં આ કથાપ્રકારને ઘણું મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત થયું.

3 : 2 ઇંગ્લૅન્ડમાં આ જ ગાળામાં ચોસરે (1340? – 1400?) એની Canterbury Tales રચી. એની યોજના Decameronથી જુદા સ્વરૂપની છે. ચોસર જુદા જુદા વર્ગનાં અનેક પાત્રોને પોતાને મોઢે પોતાની વાત કહેવા દે છે. આથી એની વાર્તાઓમાં વાર્તા કોણ કહે છે તે ઘણું અગત્યનું બની જાય છે, આથી માનવસ્વભાવના નિરૂપણમાં એ સારું વૈવિધ્ય લાવી શક્યો છે, એણે પણ તત્કાલીન સમાજનાં દૂષણો પણ કટાક્ષ કર્યો છે. એની કથાઓમાં પણ લોકસાહિત્યના ઘણા અંશો ભળી ગયા છે.

3 : 3 અહીં બોકેશિયોની કથાઓથી ઇંગ્લૅન્ડમાં પરિચિત કરનાર Painterની કૃતિ Palace of Pleasureનો પણ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એ સો વાર્તાઓનો સંગ્રહ છે, ને ઈ.સ.1566ની આસપાસ રચાયો છે. એની આ વાર્તામાં મૌલિકતા બહુ ઓછી છે, પણ પ્રચલિત વાતોને ફરીથી પોતાની રીતે એણે રોચક રૂપે આલેખી છે. એનાં વર્ણનોની તાદશતા તથા પાત્રાલેખનની સુરેખતા એ પોતે વિકસાવેલાં આગવાં લક્ષણો છે. ઇલિઝાબેથના જમાનાના સાહિત્યકારો પૈકી શૅક્સપિયર ઉપરાંત બ્યુમોન્ટ, ફ્લેચર, વેબ્સ્ટર, મેસિન્જર વગેરેના પર એનો પ્રભાવ સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. કેટલાક વિવેચકોને મતે એની કૃતિ 'Romeo and Julietta' શૅક્સપિયરના એ જ વિષયના નાટક કરતાં ચઢિયાતી છે!

3 : 4 આ જ અરસામાં (1547-1616) સ્પેનના Miguel Cervantesએ પોતાની વાર્તાઓ રચી. કેસ્ટિલિયન ભાષામાં આ પ્રકારની મૌખિક કથા લખનાર એ પહેલો હતો એનો એ ગર્વપૂર્વક ઉલ્લેખ કરે છે. આ વાર્તાઓ કદીક ઉપહાસનો આશ્રય લે છે તો કદીક ગમ્ભીરતાથી વસ્તુનું આલેખન કરે છે. એનો વિષય માનવસ્વભાવની વિચિત્રતા છે. માનવજીવનના નિમ્નતમ સ્તરનું પણ એમાં આલેખન છે. આ કારણે એમાં ઘણી વાસ્તવિકતા આવી જાય છે. એની આ વાર્તાઓ પૈકી 'The Colloquy of the Dog' તથા 'The Liberal Lover' ઘણી જાણીતી છે. કેટલીક વાર એની રચનાઓનું સંકલન અત્યન્ત શિથિલ બની જાય છે એ ખરું. તેમ છતાં એની શૈલી આકર્ષક છે ને એની વાર્તાઓમાં સર્જકની સન્નિષ્ઠતાનો રણકો સદા સંભળાયા કરે છે. અંગ્રેજ નવલકથાકાર વૉલ્ટર સ્કોટ એની વાર્તાઓ વાંચીને નવલકથા લખવા પ્રેરાયેલો. જર્મન કવિ ગટેએ પણ કૃતજ્ઞતાપૂર્વક એનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. એની વાર્તાઓમાંથી મિડલટન, બ્યુમોન્ટ, ફ્લેચર, મેસિન્જર વગેરેએ પોતાનાં નાટકોનું કથાવસ્તુ લીધું છે.

4 : 1 ફ્રાન્સમાં ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપનો સળંગ વિકાસ છેક Rabelais (ઈ.સ.1483- 1553)થી તે આજ સુધીનો કડીબદ્ધ જોવા મળે છે. આ સાહિત્ય સ્વરૂપની શક્યતાઓ પણ કદાચ ફ્રાન્સના જ સાહિત્યકારોએ વિશેષ અંશે પ્રકટ કરી છે.

Rabelaisએ માનવસ્વભાવની નિર્બળતાની ઠેકડી ઉડાવતી કટાક્ષાત્મક કથાઓ ઘણી લખી છે. તે પૈકી 'The man who married a dumb wife' તો ખૂબ જ જાણીતી છે. એના ઉપરથી અંગ્રેજીમાં કરાયેલા રૂપાન્તર 'The dumb wife of cheapside'ને આધારે ચન્દ્રવદન મહેતાએ કરેલું રૂપાન્તર 'મૂગી સ્ત્રી' ગુજરાતમાં જાણીતું છે. જીવનનાં પહેલાં સુડતાલીસ વર્ષ આ લેખકે પાદરી તરીકે મઠમાં ગાળ્યાં હશે એ એની વાર્તાઓ વાંચીએ છીએ ત્યારે માન્યામાં આવતું નથી. ખ્રિસ્તી દેવળોમાંના અનાચારને એણે ઉઘાડો પાડ્યો. એના વિરોધમાં એણે મઠ છોડ્યો. એનાં પુસ્તકો બાળી નાંખવામાં આવ્યાં. એની વાર્તા પાછળ એના સર્જકના હસમુખા ને બહુશ્રુત વ્યક્તિત્વનું દર્શન થાય છે.

4 : 2 Rabeleaisની જેમ વોલ્તેરે પણ અજ્ઞાન અને વહેમને પડકારતી વાર્તાઓ લખી છે. એ ન્યાયવૃત્તિ, માનવતા અને સુજનતાનો પુરસ્કર્તા હતો એ તો અત્યન્ત સુવિદિત છે. ગરીબોને ગરીબાઈ એવી સદી ગઈ

હતી કે એ ટાળવા જેવું અનિષ્ટ છે એનુંય એમને ભાન નહોતું. વોલ્તેર પોતાની સમર્થ રચનાઓથી જડતાના ઘારણમાં પડેલી જનતાને ઢંઢોળીને જગાડી, ખખડી ગયેલી સમાજરચનાને તોડીને નવનિર્માણને માટેનો ઉત્સાહ પ્રકટાવ્યો. એણે પોતાની વાર્તાની રચના પરત્વે ઇટાલી, રોમ કે ગ્રીસના સાહિત્ય તરફ નજર ન કરતાં પૂર્વના કથાસાહિત્ય તરફ નજર માંડી એ એની નોંધવા જેવી વિશિષ્ટતા છે. એ વખતમાં ‘Arabian Nights’નું ફ્રેન્ચ ભાષામાં તરત જ ભાષાન્તર થયું હતું, ને એ ઘણું લોકપ્રિય નીવડ્યું હતું. એના જમાનાની અસ્વાભાવિક વાર્તાઓની અપેક્ષાએ એ વાર્તાઓ વોલ્તેરને ખૂબ ગમી હતી. એની ઘણી વાર્તાઓમાં લંબાણ હદથી જાદે થઈ ગયેલું લાગે છે, તેમ છતાં એ વાર્તાઓ વોલ્તેરની ઊંચા પ્રકારની હાસ્યવૃત્તિના ચમકારાને કારણે કદી કંટાળો આપતી નથી. એના કટાક્ષોની ધાર ઘણી તીક્ષ્ણ હતી. વિધવાઓને બળી મરતી અટકાવવાને એવો કાયદો પસાર કરવામાં આવ્યો કે બળી મરતાં પહેલાં દરેક વિધવાએ એકાન્તમાં એક કલાક સુધી કોઈ યુવાનનો સહવાસ સેવવો. આને પરિણામે વિધવાઓએ બળી મરવાનું છોડી દીધું. આ એની એક લાક્ષણિક કટાક્ષાત્મક કથા છે. વોલ્તેર પોતાની વાર્તાની રચનાપદ્ધતિ પરત્વે અત્યન્ત સજાગ હતો. વિચારનો રત્નરાશિ તો ઘણા બધા પાસે હોય છે, પણ એને કથાના સ્વરૂપમાં બરાબર મઢતાં આવડવું જોઈએ. એક અનુચિત શબ્દપ્રયોગ આખી વાર્તાને વરવી બનાવી દઈ શકે એમ એણે કહ્યું છે. કથાના ઘાટ પરત્વેની આ સભાનતા એ વોલ્તેરની નોંધવા જેવી વિશિષ્ટતા છે. પોતાની કૃતિઓની પણ એ કડક સમીક્ષા કરતો. આથી જ તો એણે કહ્યું છે: ‘હું મારી વાર્તાઓને વધુ પડતી સ્પષ્ટ બનાવીને કહી નાખું છું. આ રીતે હું નાના ઝરણા જેવો છું. મારામાં પારદર્શકતાનો ગુણ છે ખરો, પણ ઊંડાણ નથી!’ આ રીતે એ વાર્તાની રચનામાં ધ્વનિની આવશ્યકતાને સ્વીકારે છે.

4: 3 બાલ્ઝાક (1799-1850)ની રચનાઓ ભારે ઉતાવળમાં રચાયેલી છે એમ ઘણાને લાગે છે. પણ બાલ્ઝાક પોતાની રચના પરત્વે અત્યન્ત સજાગ હતો. એક યોગ્ય શબ્દપ્રયોગની શોધમાં એ ઘણી વાર રાતોની રાત બેસી રહેતો. વાર્તા લખવાને માટેનો મુસદ્દો ઘડી ચૂક્યા પછી પણ એમાં એ ફરી ફરી ફેરફાર કર્યા જ કરતો, એટલું જ નહીં, પણ કૃતિ લખી નાખ્યા પછી પણ, છેવટની ઘડી સુધી, એ સુધારા કર્યા કરતો. આથી છાપખાનાવાળા એના પર બહુ ગુસ્સે થતા! ‘The Human Comedy’માં અનેક નવલકથાઓ ઉપરાંત પાંચ નાટકો અને વાર્તાઓનો સમાવેશ થયો છે. એક માણસ એકલે હાથે આટલા વિપુલ પ્રમાણમાં લખી શકે એ આજે તો અશક્યવત્ લાગે છે, પણ એ અશક્ય વાત એણે સિદ્ધ કરી બતાવી, એ કૃતિઓમાં એણે મનુષ્યજીવનનાં વિવિધ પાસાંઓનું દર્શન કરાવ્યું. એમાં ભયાનક, બીભત્સનો પણ સારા પ્રમાણમાં એણે સમાવેશ કર્યો. વર્ણનોના ઢગ ખડકવાની એને ટેવ હતી, આથી એની કથામાં વિસ્તાર વધુ જોવામાં આવે છે. વળી વચમાં વચમાં એ વાચકને વાત સમજાવવા પણ બેસી જાય છે. તેમ છતાં એની વાર્તાઓમાંથી સચ્ચાઈનો રણકો સંભળાય છે. એનાં પાત્રો કઠપૂતળાં નથી લાગતાં. પોતાની મર્યાદાઓનું એને ભાન હતું. પોતાની કૃતિઓને ‘કચરા જેવી’ કહેતાં પણ એ અચકાતો નહીં. એની રચનાઓ ટૂંકી વાર્તા અને ટૂંકી નવલકથા વચ્ચેના ગાળાની છે.

4: 4 બાલ્ઝાકમાં વિસ્તાર છે, વિપુલતા છે તો એથી ઊલટું Prosper Merimee અત્યન્ત વિવેકપૂર્વક કળાસંયમથી રચાયેલી કૃતિઓ આપે છે. વર્ણનો પાંખાં ને ખપપૂરતાં, કથા સુડોળ ઘાટવાળી, કહેવા કરતાં ન કહેવા તરફનો એનો ઝોક વિશેષ છે. રખડુ ભટકેલનું જીવન ગાળનારાઓની વાર્તા એ આપણને આપે છે, તો પુરાતત્ત્વવિદ્ તરીકેના પોતાના જ્ઞાનને આધારે વિશિષ્ટ વાતાવરણ ઊભું કરતી The Venus of Illeની જેવી વાર્તાઓ પણ એણે આપી છે. પોતાનાં ઇચ્છાવાસનાને વશ વર્તીને જીવનારાં સાચાં નિખાલસ દમ્ભ વગરનાં સ્ત્રીપુરુષો એણે આલેખ્યાં છે. કશુંક અસામાન્ય કે ચોંકાવનારું લાગે તો તેના તરફ એ અવિશ્વાસની

નજરે જોતો. વાર્તાલેખન વિશે સર્જક પાસે કોઈ સમ્પ્રજ્ઞાત વિદ્વાનોની ભૂમિકા હોવી જોઈએ એમ એ માનતો નહીં. વાર્તામાં કશા ગૂઢ અર્થની શોધ કરવા ટેવાયેલા વાચકોને પણ એ પહેલેથી ચેતવી દઈને કહેતોઃ 'મારી વાર્તા વાંચતી વેળાએ એવો કશો મિથ્યા પ્રયત્ન કરશો નહીં!'

4ઃ 5 આટલી ભૂમિકા તૈયાર થયા પછીથી ફ્રેન્ચ વાર્તા સાહિત્યમાં અગ્રપંક્તિએ બિરાજનાર સમર્થ વાર્તાકાર મોપાસાંનો પ્રવેશ થાય છે. એના ગુરુ ફ્લોબેર પાસેથી એણે વાર્તાલેખનની આકરી તાલીમ લીધી હતી. ખંતપૂર્વક સાત વરસ સુધી મોપાસાંએ ફ્લોબેરની દોરવણી નીચે પોતાની સાધના અવિરત શ્રમથી ચાલુ રાખી. આ વર્ષો દરમિયાન પ્રસિદ્ધિના મોહથી પણ એ દૂર રહ્યો. જે કોઈ પ્રસંગ કે ઘટનાનું આલેખન કરવું હોય તેના અત્યન્ત સૂચક અંશને પકડી પાડવાની સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિ વાર્તાકારે કેળવવી જોઈએ. આ સૂઝ પ્રાપ્ત કરવાને માટે જીવનની અપ્તરંગી લીલાને એકાગ્રતાથી પણ તાટસ્થ્યપૂર્વક નિહાળવી જોઈએ. વાર્તા લખવા માટે અસાધારણ કે ચોંકાવી દે એવી ઘટના કે અસામાન્ય પાત્રોનો જ સામગ્રી તરીકે ઉપયોગ કરવો જરૂરી નથી. સાવ સાધારણ ઘટના કે અદના માનવીના જીવનમાં પણ એવા અંશો રહ્યા હોય છે કે જેનું કળાદૃષ્ટિએ કરેલું નિરૂપણ આસ્વાદ્ય બની શકે છે. આ એક મહત્ત્વનું પ્રસ્થાન ગણી શકાય. અહીં મહત્ત્વ છે તે કળાકારની વિશિષ્ટ દૃષ્ટિનું. એ દૃષ્ટિને પરિણામે જેનું નિરૂપણ થાય તે નવો ઉન્મેષ પ્રકટાવે, ભાવકને તેનું પ્રથમ વાર જ દર્શન થતું હોય એમ લાગે; ને આ રીતે અતિપરિચિત જીવનમાં દટાઈ ગયેલી ઉપેક્ષિત અજ્ઞાત વસ્તુનો સામર્થ્યપૂર્વક ભાવકને સાક્ષાત્કાર કરાવે. રોજ નજરે ચઢતો સરિયામ રસ્તો, સામેની દુકાનમાં બેસતો ખાટકી, દરરોજ એ રસ્તા પરથી પસાર થતો ટાંગાનો ઘોડો – આ બધાંનું નિરીક્ષણ કરતાં એ દરેકને પોતાની આગવી વિશિષ્ટતા અર્પતા તત્ત્વનું દર્શન થશે, જે એ પહેલાં કોઈની નજરે નહીં ચઢ્યાં હોય. વ્યક્તિ કે ઘટનાના આવા વિશેષની ઉપલબ્ધિ કળાકારને થઈ હોય તો જ એનું નિરૂપણ ભાવકમાં વિસ્મય અને આનન્દ ઉપજાવી શકે. આવા નિરૂપણને મૌલિકતાની અપેક્ષા છે, ને એ મૌલિકતા લાંબી સાધનાને અન્તે જ સિદ્ધ થાય. મોપાસાંમાં આ સૂઝ અને દૃષ્ટિનો આપણને પરિચય થાય છે. એણે સિદ્ધ કરેલો કળાસંયમ આ સૂઝને આભારી છે. એ ઘટનાના બધા અંકોડા કે પાત્રનાં બધાં લક્ષણો ન આપતાં એ પૈકીના સૂચક એવા અંશને પારખી લઈને એનું જ નિરૂપણ કરે છે. જે કળાદૃષ્ટિને અનિવાર્ય લાગે તેનો જ સંવિધાનમાં સમાવેશ કરે છે; પાત્રાલેખનમાં પાત્રના વર્તનના લાક્ષણિક અંશને જ વિવેકપૂર્વક આલેખે છે, પ્રકૃતિવર્ણન કે પરિવેશના વર્ણનને વાર્તાને શણગારવા માટે એ કદી વાપરતો નથી, જ્યાં વાર્તાના ઘટક અંશ તરીકે એની અનિવાર્યતા વરતાય ત્યાં જ એને પ્રયોજે છે. એના તિરસ્કાર-પુરસ્કારનું ઔચિત્ય વાર્તાની બહાર એ શોધતો નથી. આ કળાસંયમને પરિણામે એની વાર્તાઓમાં તાદૃશતા કે સચોટતાનો અભાવ વરતાતો નથી. એથી ઊલટું, ભાવાવેશ કે લાગણીવેડામાં સરી પડ્યા વિના તટસ્થતાથી કરેલા નિરૂપણમાં એક અનોખા બળનો અનુભવ થાય છે. આથી એ પ્રાંજલ ને નિરાડમ્બર શૈલી પસંદ કરે છે. પાત્રોનાં માનસવિશ્લેષણમાં એ રાચતો નથી. એથી કથાનો સન્નદ્ધ બન્ધ શિથિલ થઈ જાય છે. પાત્રોની મનોદશાનું સૂચન એને અનુરૂપ કાર્યથી જ થાય તે મોપાસાંને અભિમત છે. અમુક પરિસ્થિતિમાં પાત્ર અમુક જ રીતે વર્તે એવી કાર્યકારણતાની દૃઢ પ્રતીતિ થાય એવા નિરૂપણનો મોપાસાં આગ્રહી લાગે છે. સત્યને નિઃસંકોચ યથાતથ આલેખવાનો એનો પ્રયત્ન હોય છે. એમ કરવામાં નીતિ કે એવાં બીજાં મૂલ્યોને નામે કશી બાંધછોડ કરવાનું એને પસંદ નથી. એના જમાનાના પારિસમાં કહેવાતો ભદ્ર સમાજ કેવી ગંદકીમાં આળોટીને આનન્દ માણતો હતો તેનું એણે આલેખન કર્યું છે. કલ્પનાની રંગીન ભભકથી જે વરવું છે તેને ઢાંકવાનો એણે પ્રયત્ન કર્યો નથી. એની આજુબાજુ જીવાતા જીવનની તુચ્છતા અને ક્ષુદ્રતા એણે સામર્થ્યપૂર્વક નિરૂપી છે, એના નિરૂપણમાં કદીક ખંધાઈભર્યું હાસ્ય તો કદીક તીખા વ્યંગનો અણસારો દેખાય છે. વાચકોનું મનોરંજન કરવા કે અમુક પ્રયોજનને માટે એમની લાગણીઓને જગાડવા એ વાર્તા લખતો નથી. ઘટનાઓની પાછળ

રહેલા અપ્રકટ ગૂઢ સંકેતનું કળામય રીતે સૂચન કરવામાં જ એ ઇતિ માને છે. અમુક એક ક્રિયા, લાગણી કે પરિસ્થિતિને વર્ણવવા માટે ગમે તે શબ્દો નહીં ચાલે; એને માટે અમુક ચોક્કસ સંજ્ઞાઓ હોય જ છે, ને તે હાથ ન આવે ત્યાં સુધી કળાકારે પ્રયત્ન કર્યા જ કરવો જોઈએ એવો એનો દૃઢ આગ્રહ હતો. એની વાર્તાઓનો એક પ્રકાર અહીં ખાસ નોંધવો જોઈએ. એમાં એણે ચિત્રની અસાધારણ સ્થિતિનું આલેખન કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ભયાનક, રૌદ્ર અને બીભત્સનું આ વાર્તામાં થયેલું આલેખન અભ્યાસપાત્ર છે. વ્યવહારમાં ચેતનાની જે ભૂમિકાએ રહીને આપણે સંવેદનો અનુભવીએ છીએ તે સિવાયની ચેતનાની અન્ય ભૂમિકાઓ પણ છે, ને એ ભૂમિકાએ રહીને અનુભવોનું નિરૂપણ કરવાથી આ જીવનના યાથાર્થ્યના એક નવા જ પરિમાણની આપણને ઉપલબ્ધિ થાય છે. પણ આ પ્રકારનું નિરૂપણ વધુ ઉચ્ચ કોટિની કળાદૃષ્ટિની અપેક્ષા રાખે છે. જો એ ન હોય તો વાર્તાઓ ભયથી રૂવાંડાં ઊભી કરી દે, પણ ભયને આસ્વાદની કોટિએ પહોંચાડી શકે નહીં. આ પ્રકારના પ્રયત્નો જર્મનીમાં E. T. W. Hoffmannએ તથા અમેરિકામાં Edgar Allen Poeએ કર્યા છે. ફ્રાન્ઝ કાફકાએ પણ ચેતનાના જુદા જ સ્તર પર રહીને યાથાર્થ્યના નવા પરિમાણનો સમર્થ રીતે પરિચય કરાવ્યો છે. આ સન્દર્ભમાં રશિયાના વાર્તાકાર ગાર્શિર્નનો પણ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. ઉન્માદના આક્રમણની ભીતિની અસર નીચે આવીને એણે પણ મોપાસાંની જેમ વાર્તાઓ લખી છે. આમ ટૂંકી વાર્તાના કળાસ્વરૂપ તરીકેના વિકાસમાં મોપાસાંનું અર્પણ એક મહત્ત્વનું સીમાચિહ્ન છે.

4: 6 મોપાસાં પછી આનાતોલ ફ્રાંસનો ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એણે ઓગણીસમી સદીના અન્ત ભાગમાં તથા વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધના જીવનમાં જડ બની ગયેલા વિધિનિષેધો, રૂઢિઓ અને ગતાનુગતિક આચારનો પોતાની રચનામાં ઉપહાસ કર્યો છે. એણે પોતે કોઈ નવાં મૂલ્યોની સ્થાપનાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી. એની કૃતિઓમાં કેવળ ઉપહાસ કે ઉગ્ર રોષ છે એવું નથી, માનવસહજ નિર્બળતા એણે સમભાવથી જોઈ છે, એને માટે એનું હૃદય દ્રવી પણ જાય છે. ગ્રીક પુરાણકથાઓના વિશ્વમાં નિરુદ્દેશ ભ્રમણ કરવું એને ગમતું. પ્રૌઢ વયે જ એની કૃતિઓમાં પરિપક્વતા આવી. પછીથી તો અત્યન્ત કાળજીપૂર્વક એણે પોતાની આગવી શૈલી વિકસાવી. એ પોતે માનતો કે પ્રતિભા નિસર્ગદત્ત વસ્તુ છે ખરી, પણ એનું જતન બહુ ધીરજ અને ખંત માગી લે છે. પ્રતિભાશાળી લેખક પ્રથમ તો સમકાલીન મહાન સર્જકની કૃતિના અનુકરણથી જ શરૂઆત કરે છે, પછીથી ધીમે ધીમે પોતાની આગવી મૌલિકતાને એ સિદ્ધ કરતો જાય છે. મોપાસાંની ને એની દૃષ્ટિમાં કેટલોક પાયાનો ફેર રહેલો છે. પોતાની આજુબાજુ જોવામાં આવતી વસ્તુના યથાતથ આલેખનમાં એ માનતો નથી. કલ્પનાને બળે નવી જ સૃષ્ટિ સરજવાનું એને વધારે ફાવે છે. જો રોચક વાર્તા કહેવી હોય તો સમકાલીન જીવન અને જીવનરીતિથી જરા દૂર સરી જઈને જ કહેવી જોઈએ એવું એનું માનવું હતું. એને મન કોઈ ભાવના કે વિચાર કેટલાં ઉદાત્ત છે તે મહત્ત્વની વસ્તુ નથી. ખરી મહત્ત્વની વસ્તુ તો એનું નિરૂપણ છે. એમાં જે આસ્વાદ્યતા આવે છે તે નિરૂપણની વિશિષ્ટ રીતિને કારણે. જૂના થઈ ચૂકેલા વિચારને નવું રૂપ આપીને ફરીથી સંવેદ્ય ને આસ્વાદ્ય બનાવવામાં જ કળાની સાર્થકતા એ માનતો. વધુ પડતી સાવચેતી રાખીને સારું લખવાના પ્રયત્નને એ સન્દેહની નજરે જોતો. સાચી કળા પોતાને પ્રચ્છન્ન જ રાખે છે, ને એ રીતે જ એ સવિશેષ આસ્વાદ્ય બને છે એ વાત પર એણે ખાસ ભાર મૂક્યો છે. વિષયવૈવિધ્યની દૃષ્ટિએ એની વાર્તાઓનું ફલક મોટું છે. 'My friend's book'માંની સરળ કાવ્યમય શૈલીમાં લખાયેલી વાર્તાઓથી માંડીને તીખા કટાક્ષથી ભરેલી 'The Human Tragedy' સુધી એ વિસ્તરે છે. ફ્રાન્સના ગદ્યસાહિત્યના ઘડતરમાં આનાતોલ ફ્રાન્સનું અર્પણ મહત્ત્વનું છે.

4: 7 આમ આપણે જોયું કે ફ્રેન્ચ સાહિત્યમાં ટૂંકી વાર્તાને એનું આગવું સ્થાન છે, ને એ સાહિત્યસ્વરૂપની અનેકવિધ શક્યતાઓને પ્રકટ કરીને વિકસાવવામાં ફ્રાન્સના કથાલેખકોનો બહુ મોટો ફાળો છે. ફ્રાન્સના

લગભગ દરેક ગણનાપાત્ર સર્જકે ટૂંકી વાર્તા લખી છે. ખાસ કરીને Prosper Merimee અને મોપાસાંએ એની એક મહત્ત્વના સાહિત્યપ્રકાર તરીકે પ્રતિષ્ઠા કરી.

5: 1 આ જ ગાળામાં રશિયામાં પણ ટૂંકી વાર્તા એક આગવા સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે પુશ્કિન, ગોગોલ, દોસ્તોએવ્સ્કી, તર્જેનેવ, ચેખોવ વગેરેને હાથે વિકાસ પામી રહી હતી. રશિયાની ટૂંકી વાર્તાએ આ સર્જકો દ્વારા રશિયાની વિશિષ્ટ એવી લાક્ષણિકતા પ્રકટ કરી છે. એ વાર્તાઓમાં અદનો માનવી કથાના નાયક તરીકે સ્થાન પામ્યો છે. એમાં ન કળાય એવો કશોક વિષાદ છે, કોઈક વાર ઊંડી હતાશાની લાગણી પણ વરતાય છે. પણ આ વિષાદ હાસ્યથી ઢંકાઈને પ્રગટ થાય છે. માનવસહજ નિર્બળતાનું સમભાવપૂર્વક કરેલું આલેખન અહીં પણ છે. આ ઉપરાંત માનવમનમાં ચાલી રહેલા જુદા જુદા સ્તર પરના સંઘર્ષોનું આલેખન છે. ફ્રાન્સની જેમ રશિયામાં ટૂંકી વાર્તાની એક મહત્ત્વના સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકે પ્રતિષ્ઠા થઈ છે. એમાં વસ્તુ અને શૈલીનું વૈવિધ્ય છે, માનવસ્વભાવની સંકુલતાનું કળામય આલેખન છે, માનવમનના અગોચર અને છટકિયાળ અંશોના નિરૂપણનો પ્રયત્ન પણ છે. માનવજીવનની કેટલીક મૂળભૂત સમસ્યાઓને આ લઘુ સાહિત્યપ્રકાર સમર્થતાથી સ્પર્શે છે. સત્યને નિર્ભીકપણે સ્વીકારીને જમાનાજૂની ભ્રાન્તિઓની એ ઠેકડી ઉડાવીને નવાં મૂલ્યો શોધે છે. આમ છતાં વાર્તાના કથનની શૈલી જીવન વિશેની અટપટી ફિલસૂફીના ભારથી લદાઈ ગઈ છે એવું નથી. સાહિત્યેતર તત્ત્વોનું પ્રાબલ્ય એમાં સહેજે વરતાતું નથી. ટુચકાથી માંડીને તે અત્યન્ત સંકુલ સ્વરૂપની વાર્તાઓ આ સાહિત્યમાં મળે છે. આમ સમૃદ્ધિ અને ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ રશિયાની ટૂંકી વાર્તા ખાસ નોંધપાત્ર છે.

5: 2 રશિયાની ટૂંકી વાર્તાનો આદ્ય પ્રણેતા તે પુશ્કિન(1799-1837). આમ તો એની ગણના યુરોપના એક મોટા કવિ તરીકે થાય છે, પણ નાટક તથા વાર્તા – આ બે ગદ્યસ્વરૂપો પણ એણે ઠીક ઠીક ખેડ્યાં છે. અદના માનવીને વાર્તામાં મુખ્ય પાત્ર તરીકે સ્થાપવાનું શ્રેય પુશ્કિનને ઘટે છે. માનવસ્વભાવને પારખવાની સૂક્ષ્મ સૂઝથી લેર્મોન્ટેવે પુશ્કિનના આ પ્રયાસને વધારે સારી રીતે એની કૃતિઓમાં આગળ વધાર્યો. એની શરૂઆતની વાર્તાઓ એણે એક કલ્પિત વ્યક્તિને નામે ચઢાવીને લખેલી. એ વ્યક્તિ સાવ ભોળી, બાઘી ને હાસ્યાસ્પદ સ્વભાવલક્ષણોવાળી કલ્પી હતી. આવી વ્યક્તિના વિશિષ્ટ દૃષ્ટિકોણથી લખાયેલી વાર્તાઓમાં નિર્વ્યાજ સરળતા છે. પણ વધારે સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો એની પાછળ આ પ્રકારની શૈલી કેળવવાનો પુશ્કિનનો આયાસ વરતાઈ આવે છે. લેર્મોન્ટોવની સ્વાભાવિકતા પુશ્કિનમાં નથી. તેમ છતાં જીવનની વાસ્તવિકતાનું સીધુંસાદું નિરાડમ્બરી શૈલીમાં આલેખન કરવાની શરૂઆત પુશ્કિને કરી તે ભૂલવાનું નથી. એની પ્રખ્યાત વાર્તા 'The Queen of Spade' પર જર્મન વાર્તાકાર E. T. A. Hoffmannની અસર હોવાનો સમ્ભવ છે. 'The Postmaster' પુશ્કિનની એક લાક્ષણિક કૃતિ છે. એમાં બાઇબલમાંની The Prodigal Sonની એણે વિડમ્બના કરવાનું ધાર્યું લાગે છે. પુશ્કિને અત્યન્ત કુશળતાથી આ વાર્તાનું બાઇબલમાંના એ પ્રસંગનું ચિત્ર પોસ્ટમાસ્તરના ઓરડામાં મૂકીને કર્યું છે. એ વાર્તામાં પોતાના પ્રેમી જોડે ભાગી જનાર દીકરી સુખી થાય છે, એને કશો પશ્ચાત્તાપ કરવો પડતો નથી, દુ:ખી તો થાય છે એનો બાપ. આવી સૂક્ષ્મ સ્વરૂપની વિડમ્બના પુશ્કિનની સુવિકસિત કળાસૂઝની દ્યોતક છે.

5: 3 ગોગોલના વાર્તાક્ષેત્રમાંના અર્પણનો ઉલ્લેખ કરતાં દોસ્તોએવ્સ્કીએ કહ્યું છે: આપણે બધા ગોગોલના ઓવરકોટમાંથી નીકળ્યા છીએ! ગોગોલનું એના અનુગામીઓ પરનું ઋણ આ ઉદ્‌ગારથી સૂચવાયું છે. દૈનંદિનીય જીવનનાં તુચ્છતા, અલ્પતા અને ગ્રામ્યતાનું એણે કળાકારના તાટસ્થ્યથી આલેખન કર્યું છે. એમ કરવા માટે એણે કેટલીક વાર સમ્પ્રજ્ઞાતપણે અતિશયોક્તિનો આશ્રય લીધો છે. આવી અતિશયોક્તિથી કરેલી વિડમ્બના પાછળ ગોગોલની હતાશા અને તજ્જન્ય રોષની લાગણી ઘણી વાર પરખાઈ આવે છે.

જેમ જેમ એનો વિકાસ થતો ગયો તેમ તેમ રોષને સ્થાને માનવનિર્બળતા પ્રત્યેના ઉદાર સમભાવે રોષનું સ્થાન લીધું ને જે રોષથી કહેવાતું તે એણે હસતાં હસતાં કહેવા માંડ્યું. આ રીતે ચેખોવની નિરૂપણરીતિ જોડેનું એનું સામ્ય સ્થાપી શકાય. ગોગોલની પ્રારમ્ભની વાર્તાઓમાં લોકસાહિત્યમાં હોય છે એવાં તાજગી અને સજીવતા છે. એમાંની મોટા ભાગની વાર્તાઓનાં મૂળ તો લોકસાહિત્યમાં જ છે. પણ એ વાર્તાઓ ખાસ નોંધપાત્ર છે તે તો એના ગદ્યની સંગીતકલ્પ લયયુક્ત વિશિષ્ટ ભંગીને કારણે. આવી શૈલીનું નિદર્શન તે ‘A Cruel Vengeance’ નામની એની વાર્તા છે. કેટલીક વાર એનું ગદ્ય અલંકારના પ્રાચુર્ય અને સંગીતના જેવા લયના ઉપયોગને કારણે પદ્યમાં સરી પડવાની અણી પર આવી જાય છે, પણ ગોગોલની કળાસૂઝ આવી પળે એની વહારે આવે છે. ગોગોલના યથાર્થવાદી નિરૂપણનું મૂળ એને જે જાતનું રંગીન જીવન જીવવું હતું તેમાં મળેલી હતાશામાં છે. આથી જ એ નિરૂપણમાં કેટલીક વાર દંશ રહી ગયો છે. ગોગોલની ‘The Great Coat’ની વાર્તા દીન, હીન ને ઉપેક્ષિત વર્ગને આલેખે છે. એમાંનો ડગલો તે ભદ્ર સમાજના પ્રતીક રૂપ બની રહે છે. એવો કોટ જંદિગીમાં પહેરવાની ઝંખના રાખનાર કારકુનની એ ઇચ્છા મહાપ્રયત્ને ફળે છે. બધા એને માન આપે છે, પણ એનું એ સુખ ઝાઝું ટકતું નથી. એ માનની મહેફિલમાંથી પાછા ફરતાં જ રસ્તામાં ચોર એ કોટ ઝૂંટવી લઈ જાય છે! આવી જ ગોગોલની બીજી લાક્ષણિક વાર્તા તે ‘The Nose’. એમાં એક માણસનું નાક ખોવાઈ જાય છે, ને એ ખોવાયેલું નાક પોતાની આગવી રીતે જીવવાનું શરૂ કરે છે. એ નાકને પાછું મેળવવાને માટેના પ્રયત્નોનું આ વાર્તામાં આલેખન છે. જાણી કરીને ગોગોલ અહીં કપોલકલ્પિત એવી વસ્તુનું આલેખન કરે છે. ને એ રીતે fantasticના નિરૂપણની શક્યતા તરફ આંગળી ચીંધે છે. આ ઉપરાંત અતિમાનુષી તત્ત્વના પ્રવેશવાળી વાર્તાઓ પણ એણે Hoffmannની અસર નીચે લખી છે.

5ઃ 4 તર્જેનેવમાં કળાસૂઝનો વધુ વિકાસ નજરે પડે છે. વાર્તાની એક સાહિત્યસ્વરૂપ તરીકેની શક્યતા તરફ એનું લક્ષ વિશેષ છે. એણે ગુલામોની દશાનું આલેખન ‘A Sportsman’s Sketches’માં કર્યું છે, પણ એમાં કળાકારની તટસ્થતા છે, લાગણીવેડા નથી. રશિયામાં ખેડૂતોનાં એણે આલેખેલાં ચિત્રો પ્રાણવાન છે. એ ખેડૂતોના સ્વભાવની નિર્બળતાઓનું પણ એમાં આલેખન છે. વ્યક્તિચિત્રો આલેખવાં તર્જેનેવને વિશેષ ફાવે છે. આવા ચરિત્રાલેખનને એ વાર્તાનો પ્રાણ લેખે છે. હેન્રી જેમ્સે એની સાથેના વાર્તાલાપનો અહેવાલ આપતાં કહ્યું છે તેમ તર્જેનેવને મન અમુક પ્રસંગ કે ઘટના મહત્ત્વની નથી, પણ એ જેને વિશે બને છે, એ જેને કારણે બને છે તે પાત્રો મહત્ત્વનાં છે. એ ઘટનાઓનું નહીં પણ આવાં પાત્રોનું નિરીક્ષણ કરે છે. એની નોંધપોથીમાં એવાં પાત્રોના જીવનના મુખ્ય મુખ્ય સૂચક બનાવોની નોંધ રાખે છે, ને એને આધારે એ પાત્રોની જીવનકથાને વાર્તામાં આલેખે છે. આમ એની મોટા ભાગની વાર્તાઓ પાત્રપ્રધાન છે. આવાં પાત્રોને એની વિશિષ્ટતા સહિત પારખવાં, જુદી જુદી વ્યક્તિના સંકુલ સ્વભાવલક્ષણોના સંયોગમાંથી નવાં વિલક્ષણ પાત્રો યોજવાં, ને એ રીતે માનવસ્વભાવની અનેકવિધ શક્યતાઓનું સૂચન કરવું એ એને અભિમત એવી આલેખનપદ્ધતિ હતી. એ પાત્રોના આલેખનમાં એમનું વ્યક્તિત્વ જે રીતે સૌથી વિશેષ પ્રકટ થાય એવાં કાર્યોની જ એ યોજના કરતો; આ હેતુને અનુરૂપ એવી જ એની પ્રસંગયોજના પણ રહેતી. એની નિરૂપણશૈલી ઋજુ અને વિશદ હતી. કળા અને નીતિ પરત્વેનો એનો મત ધ્યાનમાં લેવા જેવો છે. નીતિનો કળા સાથેનો સમ્બન્ધ એને મન કળા સાથેના ખગોળવિદ્યા જેવા બીજા કોઈ શાસ્ત્રના સમ્બન્ધ જેવો જ હતો. કોઈ પણ કૃતિ કળામય રીતે આલેખાય એ જ એની ઊંચામાં ઊંચી નીતિ અને ગુણવત્તા એમ એ માનતો. તર્જેનેવમાં કળાકારની સ્વસ્થતા હતી. એના ગદ્યમાં વિશિષ્ટ પ્રકારની કાવ્યમયતા છે જે અકળ એવા વિષાદની લાગણીની પોષક છે. વાર્તામાં વાતાવરણનું આલેખન પણ એ ભારે કુશળતાથી કરે છે, જેનો વધુ વિકાસ આપણને ચેખોવમાં જોવા મળે છે. પ્રકૃતિના પરિવેશના આલેખનમાં એ કદી ઘેરા ગાઢ રંગોનો ઉપયોગ કરતો નથી. પાત્ર અને વાતાવરણમાં એ સંશ્લિષ્ટતા અનાયાસ સાધી શકે છે, ને એમ કરવામાં એ કરામતથી

વાતાવરણ પાસે કશુંક વિશેષ સિદ્ધ કરાવવા ઇચ્છે છે એવો સંદેહ પણ આપણા મનમાં ઊભો થવા દેતો નથી. વધારે પડતું વ્યવસ્થિત આલેખન એ જ એની રચનામાં કોઈ વાર દોષ રૂપ બની રહે છે. જેને એ 'superfluous man' કહેતો તેનું આલેખન તે તર્જેનેવની વિશિષ્ટતા છે. તર્જેનેવની વાર્તાકળા એ રશિયાના વાર્તાસાહિત્યનું મહત્ત્વનું સીમાચિહ્ન છે.

5: 5 ફ્રોઇડના આગમન પહેલાં મનુષ્યના અજ્ઞાત મનના સંકુલ વ્યાપારોનું દોસ્તોએવ્સ્કીએ આલેખન કર્યું. આપણી ઊર્મિઓના દ્વિમુખી સ્વરૂપ (ambivalence)નો એણે ખ્યાલ કરાવ્યો. મનુષ્યના આન્તર જીવનમાં ચાલી રહેલા સંઘર્ષો, તજ્જન્ય વેદના અને એમાંથી છૂટવાને માટેના મનુષ્યના પ્રયાસો – આ બધાંનું આલેખન દોસ્તોએવ્સ્કીની વિશિષ્ટતા છે. ચેતનાના નિમ્નતમ સ્તર પર રહીને એણે આપણી કહેવાતી વાસ્તવિકતાને તપાસવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. મનુષ્ય આન્તરિક સંઘર્ષોને કારણે જે યાતનાઓ અનુભવે છે તેનું એણે કરેલું નિરૂપણ એ વિશ્વસાહિત્યની એક અવિસ્મરણીય ઘટના છે. આપણાં કહેવાતાં સામાજિક મૂલ્યો, ધાર્મિક આસ્થાઓ પણ જ્યાં કશા ખપમાં ન આવે એવી ભૂમિકા પર પહોંચીને એણે માનવવ્યવહારને નિર્મમતાથી તપાસ્યો. આ કારણે એની વાર્તામાં Edgar Allen Poe કે Hoffmannમાં છે તેથી જુદા જ પ્રકારના ભયાનક, રૌદ્ર અને બીભત્સનું આલેખન જોવા મળે છે. એ આલેખનની પાછળ રહેલી એના સર્જકની નિષ્ઠા, માનવસ્વભાવનો તાગ કાઢવાની તત્પરતા, વ્યાપક સમભાવ, નિર્મમ નિષ્ઠુરતાની હદે પહોંચતું તાટસ્થ્ય અને વેધક દૃષ્ટિ એની વાર્તાઓને આગવું સ્થાન અપાવે છે. આપણે આપણા ચિત્તમાં એક નહીં પણ અનેક વ્યક્તિત્વો લઈને જીવીએ છીએ. એ બધાં વ્યક્તિત્વો વચ્ચે સદા મચ્યાં રહેતાં ઘમસાણ આડેનો પડદો દોસ્તોએવ્સ્કીએ અળગો કર્યો. 'The Diary of an Author'માંની 'Bubboo' નામની કૃતિમાં ઉન્માદના ઉંબર પર ઊભેલા ચિત્તની ભૂમિકાએ રહીને એણે આ દુનિયાની યથાર્થતાનું આલેખન કરીને એમાં રહેલાં હીનતા, છીછરાપણું અને કદર્યતાનું સૂચન કર્યું છે. આપણે કોઈ મૂલ્યને આપણા જીવનમાં સિદ્ધ કરીએ તે પહેલાં એને માટે કેવા આકરા સંઘર્ષમાંથી પસાર થવું પડે છે, તેનું પણ એમાં સૂચન છે. માનસશાસ્ત્ર આપણા મનને તપાસે ને એક કળાકાર એનું નિરૂપણ કરે તે વચ્ચેનો ભેદ દોસ્તોએવ્સ્કીની વાર્તાઓ સમર્થ રીતે સ્પષ્ટ કરે છે. દોસ્તોએવ્સ્કીની રચનાએ ટોલ્સ્ટોયની કૃતિઓ કરતાં પણ વિશ્વસાહિત્ય પર વિશેષ અસર કરી છે. આપણા અનુભવની અનેકવિધ શક્યતાઓને વિસ્તારીને એમાં અનેક નવાં પરિમાણને એણે ઉમેર્યાં છે. દોસ્તોએવ્સ્કીનું આ અર્પણ એને પ્રથમ પંક્તિના સર્જકોમાં સ્થાન અપાવે છે.

5: 6 દોસ્તોએવ્સ્કીમાં જો ચેતનાની અંદર ચાલી રહેલા સંઘર્ષોનું આલેખન છે, તો ટોલ્સ્ટોયમાં આધ્યાત્મિક અને આધિભૌતિક મૂલ્યો વચ્ચેના સંઘર્ષનું નિરૂપણ છે. શરીર અને આત્મા વચ્ચેના ઝઘડાનું સમાધાન ટોલ્સ્ટોય શોધે છે. મૃત્યુ વિશેની વધુ પડતી સભાનતાને કારણે આ ઝઘડાનું સ્વરૂપ વધુ ઉગ્ર બન્યું. આથી કળા અને નીતિ વચ્ચેના સમ્બન્ધ વિશે પણ એણે છેક અન્તિમે જઈને મત ઉચ્ચાર્યો. એની 'કથાવલિ' અભણ ખેડૂતોને જીવનનાં મૂલ્યો વિશે સમજ આપવાના હેતુથી રચાઈ હતી. એની નવલકથાઓથી એની વાર્તાઓ બહુ જુદી પડી આવે છે. એની વાર્તાની રચનાપદ્ધતિમાં એ બે પ્રસંગોના સમાન્તર આલેખન કે વિરોધાત્મક આલેખનનો મોટે ભાગે આશ્રય લે છે. આ રીતે નિરૂપણ કરવાથી વાર્તાના સારનો નિર્ણય એ વાચકો પર છોડી દઈ શકે છે. પણ પાછળથી તો નીતિ કે ધર્મનો સીધો પ્રચાર કરનારી વાર્તાઓ એણે લખવા માંડી. જીવન જેવું છે તેવું જ વાર્તામાં નિરૂપવું જોઈએ એમ એ માનતો, પણ સાથે એમ પણ કબૂલ કરતો કે એ લગભગ અશક્યવત્ છે, કારણ કે લેખકનું આગવું દૃષ્ટિબિન્દુ એમાં પ્રવેશ કર્યા વિના રહી શકે જ નહીં. સાચી કળા માનવજાતિનું કલ્યાણ સાધે છે, ને સૌને એકબીજાની વધુ નિકટ લાવે છે. એને મન સાચી કળાની એ કસોટી હતી; ટોલ્સ્ટોયનું ફલક વિશાળ છે. પણ તે એની નવલકથાઓમાં. વાર્તાઓમાં

કળાકાર કરતાં પ્રચારકનો પ્રભાવ વિશેષ વરતાય છે. આમ છતાં સ્ખલનશીલ માનવજાતિને માટેના ઊંડા સદ્‌ભાવને કારણે એણે માનવસ્વભાવનાં અગાધ ઊંડાણ તાગ્યાં છે, ને અસાધારણ શક્તિથી અત્યન્ત સુરેખ રીતે એનું વાર્તામાં આલેખન કર્યું છે. ટોલ્સ્ટોયની વાર્તામાં એના સર્જકના વ્યક્તિત્વનો મહિમા વરતાયા વગર રહેતો નથી. માનવકલ્યાણની ભાવના એના સર્જનને અનુપ્રાણિત કરે છે. અને અમુક સત્ય કે સિદ્ધાન્તનો એ વાર્તા દ્વારા પ્રચાર કરતો હોય છે ત્યારેય એની કૃતિની સાહિત્યિક ગુણવત્તા પ્રકટ થયા વિના રહેતી નથી. પ્રચલિત રૂઢિઓ અને મૂલ્યોની ભાંગફોડ પણ એણે કરી છે. એના ચિત્તમાં ચાલી રહેલી ગડમથલને કારણે એની કૃતિઓમાં આપણને સીધા ને સસ્તા સમાધાનને બદલે આત્માના મન્થનને અન્તે પ્રાપ્ત થતી દૃષ્ટિની વિશદતાની પ્રતીતિ થાય છે. દોસ્તોએવ્સ્કી જીવનની ઉત્કટતાને માણવા ઇચ્છે છે, ટોલ્સ્ટોય નીતિમય જીવનને ઇષ્ટ લેખે છે. એ પણ જીવનની પૂર્ણતાને ઝંખે છે ખરો, પણ તે ધર્મસંમત હોવી જોઈએ. પણ આ ધર્મ તે પરમ્પરાગત ધર્મ નથી; એ ધર્મનાં મૂલ્યો જીવન જીવવાની આકરી ફરજ બજાવતાં બજાવતાં સ્થાપવાનાં રહે છે. દોસ્તોએવ્સ્કીનું વિશ્વ અમુક અંશે અસાધારણ પ્રકૃતિવાળાં માનવીઓનું વિશ્વ છે; ટોલ્સ્ટોય આપણને પરિચિત એવા પરિમાણમાં રહીને આપણને પરિચિત એવા માનવીઓનું જ જીવન આલેખે છે. પણ એના આલેખનમાં એ એવી સંગીનતા, મૂર્તતા ને પ્રતીતિકરતા લાવે છે કે આપણે ચકિત થઈ જઈએ છીએ. એ પાત્રો જોડેનો ઘરવટો દરેક વાચને વધતો જ જાય છે. શારીરિક બુભુક્ષાઓની ઉત્કટતા ને નીતિમય જીવનને માટેની એટલી જ ઉત્કટ અભીપ્સા – આ બે વચ્ચે વલોવાતા આત્માની અભિવ્યક્તિરૂપ એનું કથાસાહિત્ય છે. આ મન્થન દરમિયાન જ્યારે એને સત્યની સ્થિર દ્યુતિનું દર્શન થાય છે ત્યારે એમાં કશી ભભક લાવ્યા વિના કે કશાં રંગરોગાન કર્યા વિના સાદાઈથી પણ સન્નિષ્ઠાથી એનું દર્શન એ આપણને કરાવીને કૃતાર્થતાનો અનુભવ કરાવે છે. એની કૃતિનું બળ આ તત્ત્વમાં જ રહેલું છે. ટોલ્સ્ટોયની કૃતિ વાંચતાં એના સર્જકની સહજ પ્રતિભા ને હૃદયવૃત્તિ એને જીવનનાં અનેક પાસાંઓમાં ઉત્સાહથી રસ લેવા પ્રેરે છે; પણ તરત જ એની બુદ્ધિ આડે આવીને ઊભી રહે છે. એક બાજુ શિશુસહજ વિસ્મય અને કુતૂહલથી સૃષ્ટિની લીલાને ધરાઈ ધરાઈને માણવાની વૃત્તિ, આદિમ વાસનાઓના બળને વશ વર્તીને જીવનને ભોગવવાનું વલણ છે, તો બીજી બાજુ જીવનની સાર્થકતાની શોધમાં નીકળેલી બુદ્ધિ મરણની છાયાને જોઈને જીવનના અર્થને જીવનની પેલે પાર ક્યાંક સ્થાપવા મથતી હોય તેવું લાગે છે. એને અંગે અહમ્‌નું તિરોધાન, વૃત્તિની ઉદ્દામતા પરનો દાબ, સરળ સાદું જીવન – આવું બીજું વલણ આપણને જોવા મળે છે. આથી જ તો એ પોતે ‘How much land does a man require’ વાર્તાને પોતાની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ પૈકીની એક કહે છે. લોહીના કણેકણમાં રણઝણી ઊઠતી જીવનને માટેની ઉત્કટ પિપાસા અને આ પ્રકારનો નિર્વેદ – આ બંનેનો વિલક્ષણ અનુભવ એની કૃતિમાં આપણને થાય છે. મૃત્યુની વિભીષિકાનું કળામય નિરૂપણ એણે ‘The Death of Ivan Ilyitch’માં તથા ‘Master and Man’માં આપ્યું છે. એની પચાસ વરસની વય સુધી તો એનામાં રહેલો કળાકાર ને જીવનનો ચાહક એનામાં રહેલા પ્રચારકને હંફાવતો રહ્યો છે, પણ પછીથી ઉત્તરોત્તર નીતિપ્રચારકનો પ્રભાવ વધતો જાય છે. તર્જેનેવે ટોલ્સ્ટોયની ઉત્તરાવસ્થામાં મુલાકાત લીધી ત્યારે એની ચારે બાજુ બાઇબલનો ખડકલો જોયો હતો. આ જોઈને એણે ઉદ્‌ગાર કાઢ્યો હતોઃ હવે ટોલ્સ્ટોય સાહિત્યમાં કશું નવું અર્પણ કરી શકશે નહીં!’

5: 7 ફ્રાન્સમાં જેમ મોપાસાંએ ટૂંકી વાર્તાની કાયાપલટ કરી નાખી તેમ રશિયામાં ચેખોવના આગમનથી ટૂંકી વાર્તાને નવું જ સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું. ચેખોવ અને મોપાસાં – એ બે નામ આજે પણ આપણે સાથે જ લઈએ છીએ. પણ મોપાસાં અને ચેખોવની રચનાપ્રકૃતિમાં સામ્ય કરતાં વૈષમ્ય જ વિશેષ છે. મોપાસાંની રચનાઓ સ્પષ્ટ આદિ, મધ્ય ને અન્તવાળી સંઘેડાઉતાર રચનાઓ છે; ચેખોવની રચનાઓ પ્રથમ દૃષ્ટિએ સંકલનમાં સાવ શિથિલ લાગે છે; કેટલીક વાર એ કેવળ ભાવસ્થિતિનું અછડતું આલેખન કરીને થંભી જાય છે, તો

કેટલીક વાર કેવળ અમુક પ્રકારના વિશિષ્ટ વાતાવરણને અનુભવવાથી જ સાંધી શકાય એવા વિશ્લિષ્ટ અંશો અહીંતહીં વેરાયેલા એ મૂકી દે છે. આથી એની વાર્તાના આકારની રેખાઓ ઘણી વાર સુસ્પષ્ટ બનીને ઊપસી આવતી નથી, ને ઘણી વાર વાર્તાના અન્ત જેવું પણ કશું દેખાતું નથી. પણ ઉપલક દૃષ્ટિએ દેખાતી આ સ્વૈરયોજનાની પાછળ સંકલન અને સંગતિનો એક ગૂઢ નિયમ કામ કરતો હોય છે. એની વાર્તાના ઘટક અંશોને એક સૂત્રમાં પરોવનાર તત્ત્વ તે ઘણું ખરું કોઈ ક્રિયા કે વ્યક્તિ નહીં, પણ વાતાવરણ કે વિશિષ્ટ ભાવસ્થિતિ હોય છે. આથી જ તો ચેખોવે કહ્યું છે કે મારી વાર્તામાં સંવિધાનની એકતા વાચકે પોતે ઉપજાવી લેવાની છે. મોપાસાંમાં ઘાટના ઘડતરને માટેની વીગતોની ચોકસાઈથી માવજત કરવામાં આવે છે, કેટલીક વાર તો આ એટલી હદ સુધી જઈને કરવામાં આવે છે કે આખી રચના કરામત બની જાય છે. આથી ઊલટું, ચેખોવમાં વસ્તુ કે કથાતત્ત્વનો બને તેટલો હ્રાસ જોવામાં આવે છે. એના નિરૂપણમાં યાથાર્થ્ય છે, પણ એ યાથાર્થ્યનું સ્વરૂપ સપાટી પરનું કે ઉપરછલિયું નથી. આજુબાજુની વાસ્તવિકતા આપણી ચેતનાના અગોચરમાં જે સંસ્કાર મૂકી જાય છે તેને ચેખોવ કેટલીક વાર તો તુચ્છ લાગતી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરીને પ્રકાશમાં લાવે છે. મોપાસાં અને ચેખોવ બન્ને પરલક્ષી ને તટસ્થ કળાકારો છે. પણ મોપાસાંનું તાટસ્થ્ય કેટલીક વાર અમાનુષી, ઉષ્માહીન ને નિર્મમ લાગે છે, જ્યારે ચેખોવમાં એવું નથી. એના નિરૂપણમાં કદી ઉષ્માનો અભાવ વરતાતો નથી, એ કદી પ્રકટ રીતે પોતાનો સમભાવ કોની પ્રત્યે છે તે કળાવા દેતો નથી, ને છતાં એની વિશિષ્ટ નિરૂપણ રીતિને કારણે એની કૃતિઓમાં સમભાવનો અભાવ વરતાતો નથી. ચેખોવે વાર્તાની શરૂઆત તો રમૂજી ટુચકાઓ લખવાથી કરી. એ ગાળામાં એના પર Ivan F. Gorbunovની અસર હશે. પણ 1888થી 1890ના ગાળામાં એનામાં મોટું પરિવર્તન થયું. આ પરિવર્તન સૌ પ્રથમ એના ‘Ivanov’ નામના નાટકમાં જોવા મળે છે. પછીના વાર્તાસંગ્રહ ‘The Gloomy People’(1890)માં એ વધુ સ્પષ્ટ બને છે. ત્યારે પહેલી વાર એ રૂંધામણ અનુભવે છે. એની આજુબાજુ જીવાતા જીવનમાં રહેલાં જડતા, તુચ્છતા, ક્રૂરતા અને મૂલ્યોની અંધાધૂંધી એની નજરે ચઢે છે. સાંકડા સ્વાર્થોમાં પુરાઈ રહેલા ને સસ્તી સફળતાની ચાવી શોધતા ભાવનાહીન જડભરત લોકોની અસંસ્કારિતા ને એને પરિણામે એમણે અણજાણપણે નોતરેલી કરુણતાનો એને વેધક ખ્યાલ આવે છે. એ એક પ્રકારની ઊંડી હતાશા અનુભવે છે. લાગણીવેડા, પોકળ બુદ્ધિવિલાસની ઓથે ઢાંકવામાં આવતી મંદપ્રાણતા એને ખટકે છે. જીવનમાં દેખાતી ઊણપો એ કલ્પનાના રંગે રંગીને જોવાનું પસંદ કરતો નથી. આથી, કળાકારને ઉચિત તાદાત્મ્યપૂર્વકના તાટસ્થ્યથી, વિશાળ માનવતાને માટેના અખૂટ ઊંડા સમભાવથી એ રશિયાના જીવનનું એના સાહિત્યમાં નિદાન કરે છે. એની વાર્તાના ઘટક અંશોની પસંદગી અને એના વિનિયોગ પાછળની એની વિશિષ્ટ કળાદૃષ્ટિ ખાસ નોંધવા જેવી છે. એ જે કાંઈ રજૂ કરે છે તે આવરણ-આભરણહીન લાગે છે, તેમ છતાં એના હૃદયની મૃદુ કાવ્યમયતાનો દ્યુતિમય પરિવેશ એને વ્યાપીને રહ્યો હોય એવું લાગે છે. ટૂંકી વાર્તા અને કાવ્ય આમ ઘણી વાર પોતાની આગવી સરહદો ખોઈ બેસે છે. તેમ છતાં ચેખોવમાં ક્યાંય પાણીપોચી ભાવુકતા દેખાતી નથી. એથી ઊલટું, એવી લાગણીવિવશતા ને એની પાછળ રહેલાં કાપુરુષતા ને દામ્ભિકતાની એણે ‘Verotchka’ જેવી વાર્તામાં અત્યન્ત કળામય રીતે હાંસી ઉડાવી છે. પાત્રોનાં માનસલક્ષણ પ્રકટ કરવાને માટે એ એના વસ્ત્રમાં પડતી સળ કે એવી એની કશીક, ઉપલક દૃષ્ટિએ તુચ્છ લાગતી, વર્તણૂકનો આશ્રય લે છે. એ વીગતોનું બયાન આપે છે તેમાં પણ પ્રથમ દૃષ્ટિએ કશો હેતુ વરતાતો નથી. પણ, વાર્તા વાંચીને મૂક્યા પછી ધીમે ધીમે મનમાં એનું ફરીથી સંવિધાન થાય છે, ને ત્યારે એ વીગતોની ગોઠવણી પાછળનો કળામય હેતુ પ્રકટ થાય છે. જીવનના ગૂઢ મર્મને પ્રકટ કરવાને એ કદી તારસ્વરે વાત કરતો નથી, બને તેટલી નાનીનજીવી ઘટના કે વ્યક્તિ પાસે એ કામ કઢાવી લે છે. બીજા સર્જકો જે પ્રસંગોને બહેલાવીને, પહોળા પાથરીને જેમાંથી નવલકથા બનાવી નાખવા લલચાય તેવા પ્રસંગોના સંક્ષિપ્ત આલેખનથી એ પોતે ધારેલું કામ કઢાવી લે છે. એનાં વર્ણનો ને એની વાતાવરણ ઉપજાવવાની શક્તિ, પાત્રોને એક સાથે અનેક દૃષ્ટિકોણથી બતાવીને એના

યાથાર્થ્યને બને તેટલી સમર્થ રીતે વ્યક્ત કરવાનો એનો પ્રયાસ – આ બધું ચેખોવની વિશિષ્ટ નિરૂપણરીતિનું દ્યોતક છે. લાગણીવેડાની હાંસી ઉડાવવી હોય ત્યારે ‘Verotchka’ જેવી વાર્તામાં અત્યન્ત ભાવાવેગથી વર્ણન કરે છે, અન્તમાં આપણને એવા વર્ણનનો હેતુ સમજાય છે. તો બીજી બાજુ ‘The Murder’ જેવી વાર્તામાં બરફના તોફાનનું વર્ણન એક જ લીટીમાં કર્યું હોવા છતાં એ એવા સન્દર્ભમાં એવી રીતે ગોઠવ્યું છે કે વાર્તાને અન્તે જાણે અત્યન્ત વિસ્તારથી કરેલા બરફના તોફાનની અસર નીચે આપણે હોઈએ એમ લાગે છે. ‘A Tedious Story’ જેવી વાર્તામાં શિક્ષિતોના જીવનમાં વિસ્તરતો જતો શૂન્ય અવકાશ, હતાશા અને એને પરિણામે આવતી અગતિકતાનું આલેખન આપણે ઊંચે શ્વાસે માણીએ છીએ. એ વાર્તામાંનો વિજ્ઞાનનો અધ્યાપક અને સંવેદનશીલ યુવતી એકબીજાની હૂંફને ઝંખે છે, પણ પોતપોતાની એકલતાની કેદમાંથી મુક્ત થઈને એઓ એકબીજાની નજીક જઈ શકતાં નથી. ગોગોલે પણ હતાશાનું આલેખન કર્યું છે, પણ એમાંથી છૂટવા એ ધર્મનું આશ્વાસન શોધે છે, ચેખોવ એવું કશું કરતો નથી. એનાં પાત્રો કદી વર્ગચિત્રો બનતાં નથી; એમનું આગવું વ્યક્તિત્વ ચેખોવ કુશળતાથી થોડીક માત્ર રેખાથી ઉપસાવી આપે છે, ચેખોવની વાર્તાસૃષ્ટિનું ક્ષેત્ર માનવતા જેટલું વિશાળ છે. કોઈકે સાચું જ કહ્યું છેઃ He is the poet of the reality of the unique human heart for which the moment is eternity and the place is everywhere. ચેખોવનું માનવસ્વભાવનું જ્ઞાન આશ્ચર્યકારક છે. એને પ્રકટ કરવાને માટે એણે પ્રયોજેલી રીતિઓ પણ અનેકવિધ છે. આથી એનાં પાત્રો, પ્રસંગો કે રચનાપદ્ધતિમાં ક્યાંય એકવિધતા દેખાતી નથી. એ પ્રસંગ, વ્યક્તિ કે પરિસ્થિતિના ગૂઢ હાર્દને અજબ કુશળતાથી છતું કરી દે છે. એની દૃષ્ટિ મર્મને તરત પારખે છે. આપણી છટકિયાળ લાગણીનું પગેરું કાઢવામાં એ ઉસ્તાદ છે. એની ભાષા પણ આપણી સંવેદનાના સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ સંકેતને પ્રકટ કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. આઇરીશ લેખક Sean O’faolainએ ચેખોવને અંજલિ આપતાં યોગ્ય જ કહ્યું છેઃ (His mercy is) tempered by justice, sympathy ordered by understanding, love restrained by irony, irony melted by poetry, poetry affirmed by reality. I know no writer who shows such a lovely sanity as he, such warmth of wisdom, such balance of heart and brain.

5: 8 રશિયાના બીજા બે વાર્તાકારોનો – ગાર્શિન અને લિયોનેદ એન્દ્રેયેવનો અહીં ઉલ્લેખ કરી લઈએ. ગાર્શિન(1855-88)માંય બહુ જ ઊંડે જડ નાખીને પડેલો ઉત્કટ સંઘર્ષ હતો, જે આખરે ઉન્માદમાં પરિણમ્યો. એની અત્યન્ત તીવ્ર સંવેદનશીલતા એની વાર્તાઓમાં વરતાઈ આવે છે. ગાર્શિનની વાર્તાઓ તર્જેનેવ અને ચેખોવની રચનાને સાંકળતી કડી રૂપ બની રહે છે. એણે જીવનમાં જે મૂલ્યો સ્વીકાર્યાં હતાં તેનો હ્રાસ થતો જોવાથી એને ઊપજેલી અપાર કરુણતા ને મનોવ્યથા એની વાર્તાઓનો મુખ્ય ભાવ છે. ઉન્માદગ્રસ્ત થયેલા માનવીના ચિત્તવ્યાપારનું આલેખન કરતી એની વાર્તા ‘The Red Flower’ એ ગાર્શિનનું વિશિષ્ટ અર્પણ છે.

5: 9 લિયોનેદ એન્દ્રેયેવ(1871-1919) જીવનની સમસ્યાનું ઘેરા રંગે આલેખન કરે છે. મનુષ્યના જીવનનો અર્થ શો છે? એ શા માટે જન્મે છે? આખરે એની ગતિ શી છે? – આવા પ્રશ્નો એને મૂંઝવે છે. પણ આવા પ્રશ્નોના જવાબ ભાગ્યે જ જડે છે! જે બુદ્ધિજીવીઓ હતાશાની લાગણી અનુભવતા હતા તેને વાચા આપવાનો પ્રયત્ન એન્દ્રેયેવે કર્યો. મનુષ્યની નિર્બળતા, ક્રૂરતા એ જુએ છે, ને એનું આલેખન કેટલીક વાર દંશયુક્ત કટાક્ષથી તો કેટલીક વાર અત્યન્ત વેધક પણ કળામય રીતે એ કરે છે. ‘ઇસુ ક્રૂસ પર ચઢ્યા ત્યારે’ નામની એની વાર્તામાં ઇસુની સમસ્ત માનવજાતિને માટે યાતના સહન કરવાની વીરતાભરી ઉદારતાની પડછે એક સામાન્ય માણસની તુચ્છ વેદનાને મૂકીને એણે મનુષ્યની પરપીડન વૃત્તિનો આકરો ઉપહાસ કર્યો છે. પણ પછીથી નિરાશાના સૂરને ઘૂંટવામાં જ એ રચ્યોપચ્યો રહ્યો. યાતનાનાં ઘેરાં ચિત્રો આલેખવામાં એને મજા

પડી. દોસ્તોએવ્સ્કી તથા ટોલ્સ્ટોયને મૂંઝવતી સમસ્યાઓ એને પણ મૂંઝવતી હતી, પણ એ બંનેની સમર્થ પ્રતિભાના અભાવને કારણે Poeની ભયાનક અને બીભત્સને નિરૂપતી વાર્તાઓના જેવી રચના જ માત્ર આપી શક્યો. એનાં પાત્રો બુદ્ધિશીલ પણ વક્રદ્રષ્ટા હોય છે. એઓ વસ્તુઓનું સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ કરવાના રોગનો ભોગ બન્યા હોય છે. એમને પીડતું એકલવાયાપણું એન્દ્રેયેવ અત્યન્ત ઉત્કટતાથી આલેખે છે. એની વાર્તાઓમાં ચિત્તને વિક્ષુબ્ધ કરી મૂકવાની એક વિલક્ષણ શક્તિ છે. બુદ્ધિશીલ મનુષ્યના આન્તરિક સંઘર્ષને ઘેરા રંગે નિરૂપવાનો એનો પ્રયત્ન છે. એને બધે ઊંડી ગર્તા દેખાય છે, જેને ઓળંગવાના કોઈ સેતુ નથી. સમસ્ત માનવજીવનને વ્યાપી લેતી કોઈ વિરાટ સમસ્યાનું આલેખન કરવાનું એને સદા પ્રલોભન રહેતું; પણ એના આલેખન માટે જરૂરી એવી કળાકારની તટસ્થતા અને સ્વસ્થતાના અભાવને કારણે એમાં એ સફળ નીવડતો નથી. તેમ છતાં ચિત્તની કેટલીક અસાધારણ અવસ્થાઓનું પ્રતીકાત્મક શૈલીમાં નિરૂપણ કરવાનો એનો પ્રયત્ન નોંધપાત્ર છે. આ દૃષ્ટિએ એની 'The Red Laugh' જેવી વાર્તાનો અભ્યાસ થવો જોઈએ. પોતાની પ્રતિભાશક્તિના પ્રમાણમાં વધુ અઘરા એવા વિષયોનું નિરૂપણ કરવાની એની વૃત્તિ એની મોટી મર્યાદા બની રહી.

5: 10 એન્દ્રેયેવના જ સમકાલીન મેક્સિમ ગોર્કી(1869-1935)એ પણ આવી સમસ્યાઓથી પીડિત માનવીઓની કથા લખી છે, પણ બંનેની દૃષ્ટિમાં રહેલો ભેદ બંનેની નિરૂપણરીતિ પરત્વે પણ પરિણામકારી નીવડ્યો છે. યન્ત્રના આવિર્ભાવને પરિણામે આવેલા ઉદ્યોગયુગમાં શોષિત શ્રમિકો એક વર્ગ તરીકે પોતાનું સંગઠન કરવાની લાગણી અનુભવતા હતા. એ સમયે ગોર્કીએ જાણે એમની આ લાગણીને વાચા આપી. શ્રમ કરનારાઓના જીવનમાં આવેલી હતાશાને સ્થાને એણે જીવનને માટેની શ્રદ્ધા જન્માવી. ગોર્કીની ભાષામાં ઓજસ ને દીપ્તિ આવ્યાં. એની 'Twenty Six Men and a Girl'માં એણે નીચલા વર્ગના શ્રમજીવીઓની યાતના, એમની વાસના, સુઘડ જીવન જીવવાની એમની ઇચ્છા, જીવનના સુન્દર અંશોને માણવાની સ્વાભાવિક વૃત્તિ – આ બધાંનું ભઠિયારાની ભઠ્ઠીના વાસ્તવદર્શી પરિવેશ વચ્ચે આલેખન કર્યુરૂં છે. એમાં આવતી એક છોકરી જીવનમાંના સૌન્દર્યનું પ્રતીક બની રહે છે, એનામાં એઓ પાવિત્ર્યનું પણ આરોપણ કરે છે, અને આખરે એ છોકરી એમની મૂક ભક્તિનું ભાજન બની રહે છે, પણ ત્યાં જ એમની આ ભાવનાને આઘાત લાગે છે. એમની પાવિત્ર્યની કસોટીમાં એ છોકરી ઊણી ઊતરે છે. આ કરુણતાનું ગોર્કીએ સાવ રુક્ષ ને પરુષ શૈલીમાં આલેખન કર્યું છે. ગોર્કીનાં પાત્રો દુ:ખી છે, પણ નિ:સત્ત્વ કે કચડાયેલાં નથી. એઓ દુ:ખના ભાર નીચે પણ ટટાર ઊભાં રહી શકે છે. એનાં પાત્રો મોટે ભાગે નીચલા થરમાંથી આવે છે. એનું વાસ્તવદર્શી આલેખન ટૂંકી વાર્તાના વિકાસમાં એક નવી જ ભંગી ઉમેરે છે. દીનહીન ગણાતા લોકોના જીવનમાં રહેલી ઉદાત્તતાનું ને ઊંચા પ્રકારની માનવતાનું દર્શન કરાવવું એ ગોર્કીની વિશિષ્ટતા છે.

5: 11 ગોર્કીના જ સમકાલીન વ્લાડીમીર કોરોલેન્કોનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એનામાં ઉષ્માભરી માનવતાનો સવિશેષ પરિચય થાય છે. એનામાં પોતાની આગવી એવી હાસ્યવૃત્તિ પણ છે. જીવનમાં પ્રકટ થતાં જતાં અનિષ્ટોનો એક પરિચય થતો જતો હતો, તેમ છતાં એણે પોતાના ભાવનાવાદને ટકાવી રાખવાનો પ્રયત્ન ચાલુ રાખ્યો હતો. આ કારણે એને સાઇબેરિયામાં છ વરસ ગાળવાં પડ્યાં હતાં. એનું ગદ્ય તર્જેનેવની પરમ્પરાને અનુસરે છે. એમાં સંગીતના જેવો લય છે અને પ્રવાહિતા છે. પ્રકૃતિનાં વર્ણનમાં પણ એ તર્જેનેવની શૈલીને અનુસરે છે. એ વર્ણનો તે તે પાત્રોના મનોભાવ સાથે એકરૂપ થઈ જાય એવી રીતે આલેખે છે. એ ઘણી વાર ભાવુકતામાં સરી પડવાની અણી પર આવી જાય છે, પણ એવી સ્થિતિમાંથી એની વિશિષ્ટ હાસ્યવૃત્તિ એને ઉગારી લે છે. એની 'Fantasy' જેવી વાર્તા એના વિશિષ્ટ અર્પણ રૂપ છે. સત્ય અને ન્યાયની પ્રતિષ્ઠાને માટેનો એનો આગ્રહ એ એની રચનાનો પ્રધાન સૂર છે, અમુક પ્રકારના વાતાવરણનું

આલેખન એ ભારે કુશળતાથી કરે છે. જીવનના પાછલા ભાગમાં એ પણ પ્રચારક બની ગયો.

5: 12 રોમેનોફ(1884-1936) 1917ની ક્રાન્તિ પછીના જીવનનું આલેખન પોતાની વિશિષ્ટ રીતે કરે છે. એ અનેક પ્રકારનાં સ્ત્રીપુરુષોના સ્વભાવનું માનસવિશ્લેષણ કરતી વાર્તાઓ આપે છે. ક્રાન્તિ પછીનાં મૂલ્યપરિવર્તનની અસરને એ નિરૂપે છે. નૈતિક મૂલ્યોનાં પરિવર્તનની અસરને એ નિરૂપે છે. નૈતિક મૂલ્યોનાં પરિવર્તનની સ્ત્રીપુરુષોના સમ્બન્ધમાં જે અસર થઈ તેનું નિરૂપણ કરવું એને વધારે ફાવે છે, એની કૃતિઓ વાંચતાં રશિયાની ક્રાન્તિએ મનુષ્યના જીવનમાં ધરમૂળથી ફેરફાર કર્યો હશે ખરો એવો પ્રશ્ન થાય છે. નિરૂપણની દૃષ્ટિએ એની વાર્તાની રચનાપદ્ધતિ સુરેખ સુડોળ અને અસરકારક હોય છે.

5: 13 મિખાઈલ ઝોશેન્કો પણ રશિયાના ક્રાન્તિ પછીના જીવનને આલેખે છે. એ મનુષ્યની સહજ નિર્બળતાનું ઉપહાસયુક્ત આલેખન કરવામાં ઉસ્તાદ છે. એની વાર્તાઓ અત્યન્ત ટૂંકી – ઘણી વાર લગભગ ટુચકાના સ્વરૂપની હોય છે. એનો વ્યંગ નિર્દંશ હોય છે. સામાન્ય વાચક પણ એની વાર્તાઓ વાંચીને પોતાની નિર્બળતાઓ પર હસી શકે છે. આ પછીથી નવા લેખકોની નવી પેઢી શરૂ થાય છે.

6: 1 ઇટાલીમાં બોકેસિયોની novella સુધીનો વિકાસ તો આપણે આગળ જોઈ ગયા. એ હૈપીનનચનો વિકાસ ત્રણસો વર્ષ સુધી સળંગ ચાલુ રહ્યો. બોકેસિયોની વિષયમર્યાદાને Luigi da Porto, Fortini, Doni, Bandello અને Sacchettiએ વિસ્તારી. તેમ છતાં novellaનું વસ્તુ મોટે ભાગે સ્થૂળ સ્વરૂપનું ને ગ્રામ્ય જ રહેતું. અલબત્ત, એમાં અપવાદો પણ રહેતા. પંદરની અને સોળમી સદીના Masciccio તથા Niceolo Machiavelliનો ખાસ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એ દરમિયાન ખેડૂતો અને ઉમરાવોનાં જીવનની વાર્તાઓ લખાઈ. એ પૈકીની રોમિયો જુલિયેટની વાર્તા અતિ પ્રખ્યાત છે. Machiaveilleએ રાજકારણની ખટપટની અને મુત્સદ્દીગીરીની વાર્તો લખી. રેનેસાંસનાં વળતાં પાણી થયાં ને પછીથી ટૂંકી વાર્તાને બદલે કવિતા અને નવલકથા તરફ વધુ ધ્યાન અપાયું. ટૂંકી વાર્તાની અછતના એ સમયમાં Carlo Gozzi (1720-1806)ની આનન્દજનક કલ્પનાશીલ પરીવાર્તાઓને ખાસ સંભારવી જોઈએ. ઓગણીસમી સદીમાં ટૂંકી વાર્તાનો પુનઃપ્રવેશ થયો. 'Giovan'માં Vergaએ ખેડૂતોના જીવનની વાસ્તવદર્શી વાર્તાઓ આપી. નેપલ્સની પ્રખ્યાત લેખિકા Matilda Seroaએ પાત્રપ્રધાન વાર્તાઓ લખી. Edmondo De Amicisની વાર્તાઓની નાજુકતા ને મનોરમતા પણ નોંધવા જેવી છે.

6: 2 એના વિરોધમાં Gabriel D'Annuzio(1863)ના રચનાકાળના પૂર્વાર્ધની વાર્તાઓને મૂકી શકાય. એમાં રહેલા ઉદ્દામ પાશવી આવેગ, ઉત્કટતા અને કેટલીક વાર પ્રવેશી જતી અમાનુષી હિંસકતાને કારણે દા'નુઝિયોની ઘણી ટીકા થઈ. એનું અંગત જીવન પણ એટલું જ અતન્ત્ર હતું. પછીથી એ પોતે કહે છે તેમ એને ભારે દુઃખ થયું, ને પશ્ચાત્તાપે એને શુદ્ધ કર્યો. ત્યાર પછીની એની વાર્તાઓ જુદી જ ભાત પાડે છે. એનું ગદ્ય કાવ્યત્વના ગુણથી સમૃદ્ધ બન્યું. અલબત્ત, એમાં વાક્છટાનાં પણ દર્શન થાય છે. એની વાર્તાઓનાં વસ્તુ અને નિરૂપણરીતિ પરત્વે એ આશ્ચર્યકારક વૈવિધ્ય દર્શાવે છે. એક બાજુ પર્વતોમાં રહેતા ખેડૂતોના પ્રાકૃત જીવનના આદિમ આવેગોની વાર્તાઓ છે તો બીજી બાજુ શહેરના અતિસંસ્કારી લોકોના મન્દપ્રાણ જીવનની વાર્તાઓ પણ એણે આપી છે. એની વાસ્તવિકતા જુગુપ્સા પ્રેરે એટલી હદે કેટલીક વાર પહોંચી જાય છે. કેટલીક વાર સામાન્ય માનવીઓમાં રહેલી અનેક પ્રકારની વિચિત્રતાઓ એ આબાદ પકડી પાડે છે; તો કેટલીક વાર સામાન્ય જીવનનાં ચિત્રોમાંથી એ અત્યન્ત આસ્વાદ્ય એવી કાવ્યમય સૃષ્ટિ સરજી આપે છે.

6: 3 ઇટાલીની ટૂંકી વાર્તાનું શિખર Luigi Pirandello(1867 -1935)ની વાર્તાઓમાં દેખાય છે. એણે

સાહિત્યલેખનની શરૂઆત કવિતાથી કરી, પછી નવલકથાઓ લખવા માંડી, અને વાર્તાઓ પણ મોટા પ્રમાણમાં લખી. એના વીસ જેટલા વાર્તાસંગ્રહો પ્રસિદ્ધ થયા છે. પણ એનાં નાટકોએ એને એકદમ પ્રથમ પંક્તિના સર્જકોમાં લાવીને મૂકી દીધો. વિવેચકો એની વાર્તાઓ કરતાં નાટકોની જ વિશેષ ચર્ચા કરે છે. મનુષ્યની છિન્નભિન્નતા ને એ છિન્નભિન્ન સ્થિતિમાંથી અખણ્ડતા પ્રાપ્ત કરવાને માટેનાં એનાં વલખાં – આ એનો મુખ્ય વિષય છે. આ દુનિયાને એ ભુલભુલામણી રૂપે જુએ છે. એમાં ભટકતાં માનવીઓ એકબીજા જોડે ભટકાય છે. એમાં Hermes નામના પ્રાણીનો એને ભેટો થાય છે. એ પૌરાણિક કથાનું પ્રાણી બે મુખવાળું છે. એ એક મુખે હસે છે ને બીજે મુખે રડે છે. પિરાન્દેલોની વાર્તાને સમજવા માટે આ અત્યન્ત સૂચક વસ્તુ છે. મનુષ્યના અન્તસ્તલની ઊંડામાં ઊંડી વેદના એણે જોઈ છે. પણ એનું જ્યારે એ નિરૂપણ કરે છે ત્યારે આપણી નિર્બળતાનો ઉપહાસ કરીને એ ખૂબ હસાવે છે. આની પાછળ માનવ માત્રને માટેની એની ઊંડી મમતા રહેલી છે. મનુષ્યની ક્રૂરતા, પરપીડનવૃત્તિ ને અસંખ્ય વિચિત્રતાઓનું નિરૂપણ કરતી એની વાર્તાઓ સંસારનાં અનેક ચિત્રો આપે છે. એણે જેટલું વૈવિધ્ય સિદ્ધ કર્યું છે તેટલું ભાગ્યે જ કોઈ બીજા વાર્તાકારે સિદ્ધ કર્યું હશે. કેટલાક વિવેચકોને એની વાર્તાઓમાં એક વક્ર દૃષ્ટિએ જાણી કરીને આણેલા બેહૂદાપણાનાં દર્શન થાય છે. એનાં પાત્રો પણ અમુક ખ્યાલો અને લેખકે કલ્પેલા માનવવર્તનના અમુક નિશ્ચિત પ્રકારોનાં નિદર્શન રૂપ લાગે છે. તેમ છતાં એની વાર્તામાં એક ઊંચી કોટિના સર્જકની કળાનાં દર્શન થાય છે.

7: 1 જર્મનીની આદિકાળની વાર્તાઓ ફ્રેન્ચ વાર્તાઓથી અત્યન્ત પ્રભાવિત થઈ હતી. એ સમયના કેટલાક જાણીતા વાર્તાલેખકો Wolfram Von Eschenbach, Hartmann Von Ave, Gottfried Von Strassburg વગેરે – વસ્તુ તથા પાત્રો સુધ્ધાં ફ્રેન્ચ વાર્તાસાહિત્યમાંથી લેતા હતા. ‘The Coming of Gandin’ જેવી પ્રત્યક્ષ અનુભવમાંથી આકાર પામતી વાર્તાઓ તેમાં અપવાદરૂપ હતી ખરી. દરબારી વાર્તાઓ સામન્તશાહીના અન્ત સાથે લોપ પામી ને ત્યાર પછી વાસ્તવદર્શી વાર્તાઓની શરૂઆત થઈ. એ પૈકીની ઘણી ચોક્કસ આકાર પામ્યા વિનાની શિથિલ સ્વરૂપની હતી. Brantની ‘Ship of Fools’ એના એક નિદર્શનરૂપ છે. 15મી સદીમાં આમસમુદાયમાં પ્રચલિત લોકકથાઓ અને દન્તકથાઓના અનેક સંગ્રહો થયા. જે પૈકી ‘Pauliai Jest and Earnest’ તથા ‘Faust’ની આજુબાજુ ગુંથાયેલી કથાઓનો ખાસ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. આ બધાંના મિશ્રણમાંથી રચાયેલી વાર્તાઓમાં Rabelais તથા બોકેસિયોનું અનુકરણ સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. એની અપેક્ષાએ Grimmelhausenની વાર્તાઓમાં ઠીક ઠીક મૌલિકતાનાં દર્શન થાય છે. એનું પાત્ર Simplicissimus હજુ પણ કોયડા રૂપ જ લાગે છે. અઢારમી સદીમાં Gellert તથા Schilling પદ્યમાં લખાયેલી આખ્યાયિકાઓ તથા fableની લખવા તરફ વળ્યા તો ઓગણીસમી સદીમાં Heller તથા Heyseએ રંગદર્શી શૈલીમાં કથાઓ લખી. ત્યારે પછીની વાર્તાઓમાં રશિયાની ટૂંકી વાર્તાઓની અસરને કારણે જર્મન વાર્તાઓમાં વાસ્તવદર્શી નિરૂપણ શરૂ થયું.

7: 2 જર્મન વાર્તાસાહિત્યમાં E.T.W. Hoffmanનું વિશિષ્ટ સ્થાન છે. એની રૂવાંડાં ખડા કરી દે એવી ભયાનકનું નિરૂપણ કરતી વાર્તાઓથી મોપાસાં, પો, ગોગોલ, વગેરે ઘણા લેખકો પ્રભાવિત થયા હતા તે આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ. ફ્રેન્ચ લેખક Theophile Gautier તથા વિકટર હ્યુગોએ એની ખૂબ પ્રશંસા કરી છે. વિષાદમય જીવનને કારણે એણે મદ્યપાનનો આશ્રય લીધેલો ને એની અસર નીચે આવીને એણે આ પ્રકારની વાર્તાઓ અસાધારણ એવી મનોદશાની અસર નીચે, લખેલી. ઉન્માદના સીમાડા સુધી પહોંચી જતી સંવેદનાનું એણે અત્યન્ત ઉત્કટતાથી આલેખન કર્યું છે. એમાં વનસ્પતિને વાચા આવે છે, પરીઓની પણ ત્યાં વસતિ છે. પણ આ બધી કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિને સાચી માની લેવાનું મન થાય એવું એનું સમર્થ આલેખન છે. એમાં નાના સરખા સંભળાતા અવાજમાંથી એ આખી ભયની ભૂતાવળ સરજે છે: ‘The

Enkil' નામની વાર્તામાં ભય ન પામવાનો નિશ્ચય કરીને બેઠેલો માણસ કેવી રીતે ભયનો ભોગ બને છે તેનું આશ્ચર્યકારી આલેખન છે. માનસવિશ્લેષણ અને વર્ણનકૌશલ એ એની નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતાઓ છે. પરિચિત એવી સંવેદનાઓથી દૂર નીકળીને એક નવા જ સ્તરની સંવેદનાનું અન્વેષણ એ કરે છે. કેટલીક વાર 'The Deserted House' જેવી વાર્તાઓ અત્યન્ત અસહ્ય પણ બની જાય છે. ભયની ભૂતાવળ ખડી કરીને આપણને સ્તબ્ધ કરી દે એવી 'The Sandman' વાર્તાનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. પણ એની બધી જ વાર્તાઓ આ પ્રકારની નથી. પ્રેમ જેવી કોમળ નાજુક લાગણીનું આલેખન કરતી 'The Formata' પણ આપણે ભૂલવી ન જોઈએ. હોફમેન એણે રચેલી સૃષ્ટિ અને એમાં વસતાં પાત્રો વચ્ચે આપણને જીવતાં કરી મૂકે છે, ને એની આ શક્તિ ખાસ ઉલ્લેખપાત્ર છે.

7: 3 વાસ્તવદર્શી વાર્તામાં નોંધપાત્ર અર્પણ Hermann Sudermannનું છે, સામાન્ય ખેડૂતોનું જીવન, એમની માન્યતાઓ, વહેમો અને રીતિરિવાજો, એમનાં મૂલ્યો, મૈત્રી વગેરે સમ્બન્ધો તથા ઘૃણા, તિરસ્કાર વગેરેનું અત્યન્ત સુરેખ આલેખન એની 'Lithuanian Tales'માં એ આપણને આપે છે. પણ 'The Indian Lily'ની વાર્તામાં આપણને એક વિદગ્ધ કળાકારનાં દર્શન થાય છે. આ બંને પ્રકાર વચ્ચેનો ભેદ આપણને હેરત પમાડે છે.

7: 4 આર્થર સ્નીટઝલરની વાર્તાઓ પણ એના વાસ્તવવાદી આલેખનને માટે જ જાણીતી છે. એને મહામાનવો કે અતિમાનવોમાં રસ નથી; પણ અદના માનવીની માનવતાના નિરૂપણમાં એ રાચે છે; તો કેટલીક વાર સાવ સાધાસીધા લાગતા માનવીના અન્તસ્તલમાં વહી રહેલા અનેક પરસ્પરવિરોધી લાગણીપ્રવાહોનું આલેખન કરાવીને એ આપણને ચકિત કરી નાખે છે. નિષ્ઠુર નિયતિને ફોસલાવીને જીવનને રસપૂર્વક જીવવામાં માનનારાં એનાં પાત્રો આપણા દિલમાં વસી જાય છે. દાક્તર જે રીતે શરીરના અજ્ઞાત અગોચરમાં રોગની શોધ કરે તે રીતે એ માનવની ચિત્તસૃષ્ટિને તપાસે છે ને એના રહસ્યને પ્રકટ કરે છે, આથી ઘણી વાર એ એક મનુષ્યમાં વસતા અનેક પરસ્પરવિરોધી વ્યક્તિત્વોને સામસામે અથડાવીને આપણને પણ આપણા અન્તરમાં ડોકિયું કરવા પ્રેરે છે.

7: 5 ટોમસ માન એ જર્મન વાર્તાસાહિત્યનું અગત્યનું સીમાચિહ્ન છે. દુનિયામાં પ્રવર્તતા અનિષ્ટની એની સંવેદના, આધ્યાત્મિક જીવનમાં આવતી જતી શૂન્યતાની એની અનુભૂતિ એણે ઊંચી કળાસૂઝથી નિરૂપી છે. એનામાં એક કોમળ વિષાદની ધૂંધળી આભા તરવર્યા કરે છે. એની 'Death in Venice' કે 'Early Sorrow' જેવી વાર્તાઓ વિશ્વસાહિત્યમાં ચિરંજીવ સ્થાન પામી ચૂકી છે. કળાકાર અને એના આજુબાજુના પરિવેશ સાથેનો સમ્બન્ધ, એની સર્જનપ્રક્રિયાના પર એની થતી અસર, આ દુનિયામાં કળાકારની આ શક્તિનો ધીમે ધીમે થતો હ્રાસ – આનું નિરૂપણ એણે કુશળતાથી કર્યું છે. 'Tonio Kroger'માં કળા વિશેના ને કળાકાર વિશેનાં એનાં વિધાનો, એ વાર્તાનાં પાત્રોના માનસના સન્દર્ભને સમજીને આસ્વાદવા જેવાં છે. એની સૃષ્ટિમાં સૌન્દર્ય છે, પણ તે અશ્રુધૂસર છે. બહુ જ ઊંડી ને અકળ તથા અકથ્ય વેદનાનો સૂર એની વાર્તામાંથી સંભળાય છે, ને તેથી આપણને લાગે છે કે એણે આપણે ન પહોંચી શકીએ ત્યાં, બહુ ઊંડે જઈને આપણા જીવનમાં વ્યાપતાં જતાં નિરર્થકતા ને હતાશાની નાડ પારખી છે. એની વાર્તાઓ આપણા અનુભવોને એક નવા દૃષ્ટિકોણથી ફરી તપાસવાની આધ્યાત્મિક અનિવાર્યતાની પ્રતીતિ કરાવે છે, મનુષ્યની મહત્ત્વાકાંક્ષા ને ગગનગામી દૃષ્ટિ અને તેની સાથે એને નીચે ને નીચે ખેંચતું કશુંક પાશવી બળ – આ બે વચ્ચે રહેંસાતી માનવતાને એણે જોઈ છે, ને જીવનના જુદા જુદા સ્તર પર આ વેદનાની જે વ્યાપક અસર થઈ રહી છે તેનું એણે આલેખન કર્યું છે. એવા વર્ણ્ય વિષયની વિશિષ્ટતાને કારણે એને લઘુકથાનું સ્વરૂપ ફાવતું નથી, પણ ટૂંકી નવલકથાના જેટલા લંબાણવાળી રચના એને તેમ જ અન્ય જર્મન કથાલેખકોને વિશેષ

ફાવે છે. દરેક વસ્તુના પાયામાં જઈને તેની ઊંડી મીમાંસા કરવાની ગમ્ભીર વૃત્તિ એ જર્મન સ્વભાવનું લક્ષણ છે. તે ટોમસ માનની રચનામાં કળામય અભિવ્યક્તિને પામ્યું છે.

ઇંગ્લૅન્ડ, અમેરિકામાં ટૂંકી વાર્તાનો નોંધપાત્ર વિકાસ વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં શરૂ થયો. ઇંગ્લૅન્ડમાં ઈ.સ.1880ના અરસામાં ફ્રેન્ચ વાર્તાસાહિત્યની અસર નીચે કેટલાક વાર્તાલેખકોએ વાર્તા લખવી શરૂ કરી હતી.એ પૈકી Arthur Morrisionના પર ઝોલાના હયોચિનૈજસની સીધી અસર હતી. ફ્લોબેરના વાર્તાલેખનના સિદ્ધાન્તનો પણ એની કૃતિ પર પ્રભાવ વરતાતો હતો. તે સમયના બીજા લેખક Hubert Crackenthropeને પણ ફ્રેન્ચ શૈલી વિશેષ અનુકૂળ હતી, ને 'Letters de mon Moulin'ના વાચનની એના પર અસર હતી. Frederick Wedmore ફ્રેન્ચમાંની Contesના પ્રકારની વાર્તાઓ લખતો. આ બધામાં Morrison વધુ શક્તિશાળી લેખક હતો.

ત્યાર પછી Kipling, Wells, Jacobs અને Conan Doyleના આગમનથી અંગ્રેજી વાર્તાસાહિત્યને એનું આગવું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું. એમની વાર્તાઓમાં કાર્યવેગ અને દૃઢ વસ્તુસંકલન એ બે ખાસ ધ્યાન ખેંચે એવાં લક્ષણો હતાં. એ પૈકી Kiplingનો જન્મ મુંબઈમાં થયેલો. થોડો સમય અભ્યાસ માટે એણે ઇંગ્લૅન્ડમાં ગાળ્યો, પણ સત્તર વરસની વયે એ હિન્દુસ્તાન પાછો ફર્યો. એની કૃતિઓ પૈકી 'The Jungle Book' અને 'Plain Tales from the Hills' ખાસ ઉલ્લેખપાત્ર છે. એ પૈકીની પહેલી કૃતિમાં બાળકલ્પનાને ઉદ્દીપ્ત કરે એવી રંગીન ને કલ્પનાભરી સૃષ્ટિ છે. એમાંનાં પાત્રો બાળકોના મિત્રો બની જાય એવી આત્મીયતાથી આલેખાયાં છે. Kiplingના વિશિષ્ટ નિરૂપણને કારણે એ વાર્તાઓમાંનું જંગલ એ બાળકોને મન પૃથ્વી પરનું એક સાચું અસ્તિત્વ ધરાવતું જંગલ બની રહે છે. એની 'Plain Tales from the Hills'માં એણે જુદં◌ુ જ સ્વરૂપ પ્રકટ કર્યું છે. એમાં એ કંઈક છીછરો ને વક્રદ્રષ્ટા લાગે છે. પર્વતવાસી સુન્દર કન્યાઓ સાથેના અંગ્રેજી અમલદારોના પ્રણયપ્રસંગો અને એના અનિવાર્ય અંજામને એ એમાં આલેખે છે. એમાં પ્રહસનનાં તત્ત્વો છે. ઘણી કૃતિઓમાં છાપાળવી શૈલીનાં દૂષણો પણ પ્રવેશી ગયાં છે. તેમ છતાં હિન્દુસ્તાનની આબોહવા, એનાં ભવ્ય મન્દિરો, સૂર્યદીપ્ત ધરતી, નીલ આકાશ, રાત્રિના સ્વચ્છ આકાશોનો વૈભવ, રાજામહારાજાના દરબારની રંગભરી સૃષ્ટિ – આ બધાં તત્ત્વો એની કથાસૃષ્ટિમાં એક અનોખું આકર્ષણ પ્રકટાવે છે. એની રચનાઓનો ઘાટ મોપાસાંની રચનાઓ જેવો પાસાદાર ને સુરેખ હોય છે. કથાવસ્તુની એ માવજત કરવામાં માને છે. કલ્પના બળે મનશ્ચક્ષુ સમક્ષ તાદૃશ ને સજીવ ચિત્રો ખડાં કરવાં એ એની વિશિષ્ટતા છે. પણ આગળ જતાં એનું એકધારાપણું ખટકવા લાગે છે. એની વાર્તાઓમાં અદ્ભુત અને ભયાનકને સારો અવકાશ છે. હિન્દ અને આફ્રિકાનાં જંગલો, જંગલનાં હિંસક પ્રાણીઓ, સૈનિકોનાં સાહસો, અતિમાનુષી તત્ત્વોનો આવિર્ભાવ ને કાલ્પનિક ભૂતાવળ – આ બધાંનો એ ઉપયોગ કરે છે. નાની નાની વીગતોની ચોકસાઈ પર એ ખાસ ધ્યાન આપતો. એની વાર્તાઓ એક પૂર્વનિર્ણીત વ્યવસ્થિત યોજનાના પરિણામ રૂપ લાગે છે. એનાં ચિત્રોના રંગો ઘેરા હોય છે. વાર્તાને અનુકૂળ પરિવેશ તથા વાતાવરણ સરજવાનો એ પ્રયત્ન કરતો.

એની સાથે એના સમકાલીન Robert Louis Stevensonનું સ્મરણ કરવું જોઈએ. વાર્તાકળાનો એ અજબ કસબી હતો. કથાવસ્તુની નવીનતા, અમુક ભાવસ્થિતિનું સાતત્ય જાળવીને કરેલું આલેખન તથા પાત્રાલેખનનું અસાધારણ કૌશલ – આ તત્ત્વોને કારણે એના જમાનાનો એ એક અત્યન્ત સફળ વાર્તાકાર લેખાયો. જેમ બાળકને ક્રીડાની જરૂર છે, તેમ મોટેરાંઓને વાર્તાની જરૂર છે એમ એ માનતો, વાર્તાના નિરૂપણમાં પ્રતીતિજનકતા આવવી જોઈએ એવો એનો આગ્રહ હતો. સાવ કપોલકલ્પિત લાગે એવા પ્રસંગોનું આલેખન એને અભિમત નહોતું. વાર્તાલેખન પરત્વે એ અમુક ચોક્કસ પદ્ધતિને અનુસરતો.

Graham Balfourના પોતાના શબ્દોમાં આ પદ્ધતિ પરત્વેનાં સૂચનો નોંધ્યાં છે. વાર્તા લખવાની મુખ્ય ત્રણ રીતિઓ છે. કાં તો તમે કથાવસ્તુ પહેલેથી આલેખી તેના માનવલક્ષણાનુસાર કાર્યયોજના કરો; અથવા તો અમુક વિશિષ્ટ પ્રકારનું વાતાવરણ રચીને તેને અનુકૂળ પાત્રો તથા ઘટનાઓના સન્દર્ભનું નિર્માણ કરો. આમાં અમેરિકાના પ્રસિદ્ધ વાર્તાલેખક Poeની સ્પષ્ટ અસર જોઈ શકાશે. એની રચનાપદ્ધતિને એણે સંક્ષેપમાં રજૂ કરતાં કહ્યું છેઃ to embody character, thought, of emotion in some act of attitude that shall be remarkably striking to the mind✂s eye (A. Gossip of Romanceના પ્રવેશકમાં). વાર્તાનો અન્ત પહેલેથી નિશ્ચિત કરવાનું એને પસંદ હતું. એને અનુસરીને જ વાર્તાની શરૂઆત થવી જોઈએ, ને બીજા ઘટક અંશોની ગોઠવણી થવી જોઈએ. એની વાર્તાઓમાં વૈવિધ્ય સારું છે. તે પૈકી ‘Dr. Jekyll and Mr. Hyde’ તો ખૂબ જ જાણીતી છે. વાર્તાલેખનમાં એ વીગતોનું આલેખન એટલી તાદૃશતાથી કરે છે કે એ મનમાં જડાઈ જાય છે. એનાં પાત્રોનાં સ્વભાવલક્ષણો તો એ દૃઢ રેખાથી ઉપસાવે જ છે, પણ એના વર્તનની કેટલીક ખાસિયતો પણ એવી રીતે આલેખે છે કે એ પાત્રના નામોચ્ચાર સાથે જ એ આપણા મનશ્ચક્ષુ સમક્ષ તરવરી રહે છે. પરાક્રમી પુરુષના સ્ત્રી જેવા કોમળ હાથ, તો વળી કોઈકની છાતી બહાર કાઢીને પટામાં આંગળાં ખોસીને ઠસ્સાથી ઊભા રહેવાની ટેવ – આ આંખ આગળ તાદૃશ બની ઊઠે છે. એની વર્ણનશક્તિનું શ્રેષ્ઠ નિદર્શન તે Markheim ખૂન કર્યા પછી ઓરડામાં એકલો ઊભો રહીને જૂનીપુરાણી વસ્તુના સંગ્રહથી દુકાનમાં જે જુએ છે તેનું વર્ણન છે. એ ઓરડામાં બળતી એક માત્ર મીણબત્તી, એની થરકતી જ્યોતમાં ઝોલાં ખાતા વસ્તુઓના પડછાયા, એથી મોજાં ઉછાળતા સમુદ્રની થતી ભ્રાન્તિ – આ ખૂનીની મનોદશાના સન્દર્ભમાં અત્યન્ત ઉચિત બની રહે છે. શરીરે માયકાંગલા આ માણસે કલ્પનાના બળથી લખેલી સાહસની રોમાંચક કથાઓ આજે પણ વાર્તારસિકોને આનન્દ આપે છે.

1. G. Wellsએ મોટા પ્રમાણમાં ટૂંકી વાર્તાઓ લખી નથી. એની વાર્તાનું ફલક મોટું છે, પણ એની કલ્પના આગલા બે લેખકોના જેટલી પ્રભાવશાળી નથી. Kiplingનું જાદુ એનામાં નથી. એની વાર્તાઓ પર લેખકનું દૃઢ નિયન્ત્રણ વરતાય છે. ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ એને નાનું લાગ્યું; વિજ્ઞાનની ભાવી શક્યતાઓ વિશે કલ્પના કરીને એણે લખેલી વાર્તાઓમાં અદ્‌ભુતનું નવીન સ્વરૂપનું આલેખન છે. એની રચનાઓ પૈકી ‘The Country of the Blind’ અને ‘The Lone’ સ્મરણીય છે.
2. W. Jacobનું ફલક વધુ સંકુચિત હતું, ને એ વાર્તારચનાને માટેના પૂર્વનિયત સૂત્રનો વધુ પડતો આશ્રય લેતો હોઈ એમાં વધુ કૃત્રિમતા દેખાય છે. એની વાર્તારચનામાં અનાયાસતાનો આભાસ થાય છે ને એક પ્રકારની સફાઈ પણ દેખાય છે. હાસ્યકથાઓના ક્ષેત્રમાં એનું અર્પણ નોંધપાત્ર છે.

Arthur Conan Doyleની આ સૌની અપેક્ષાએ કળાકાર તરીકે નીચી કોટિનો છે. એનામાં સર્જન કરવાની અખૂટ શક્તિ છે, ને વાર્તાકથનની આગવી આવડત છે; પણ એની જોડે જો સૂક્ષ્મ કળાસૂઝ ભળી હોત તો આ બધું લેખે લાગ્યું હોય. એણે Poeની અસર નીચે આવીને કથાવસ્તુના ચતુરાઈભર્યા આલેખનવાળો વાર્તાપ્રકાર પસંદ કર્યો. તેમ છતાં એની વાર્તાના વણાટમાં ગાંઠાગડફા રહી જાય છે. દૃષ્ટિ સમક્ષ તાદૃશ બની રહે એવાં ચિત્રો એ ભાષાની મદદથી ઊપજાવી શકતો નથી. એને બદલે ઘટનાની કુતૂહલ જાગે એવી કરામતભરી રચના કરીને જ એ અટકી જાય છે. ‘The Green Flag’ નામનો એનો વાર્તાસંગ્રહ સૌથી નોંધપાત્ર છે.

અંગ્રેજી વાર્તાવાચકની દૃષ્ટિએ વાર્તારચનાની કસોટી completeness of experience છે; ને આ સમગ્રતા કાર્યના આલેખનની સાથે જ સિદ્ધ થઈ શકે એવી આ વાર્તાલેખકોએ છાપ ઊભી કરી. આને પરિણામે

વાર્તાની શરૂઆત કોયડાથી કરવી ને અન્તમાં એ કોયડો ઉકેલવો, પ્રેમપાત્રને પામવાના પ્રયત્નમાં વિઘ્નોથી શરૂઆત કરી અન્તે એ પ્રાપ્તિ સિદ્ધ કરી આપવી, ખૂનથી શરૂઆત કરી અન્તે ખૂનીનો પત્તો લગાડવો – આવા વિષયોમાં વાર્તા સરી પડી. 1910ની આસપાસ આ ચક્રમાંથી વાર્તા છૂટી ને એણે વિકાસની નવી દિશા લીધી; અનેક નવી શક્યતાઓ પ્રકટ થઈ. ચેખોવની વાર્તાઓના અનુવાદ ઇંગ્લૅન્ડમાં પહોંચ્યા તે પહેલાં આઇરીશ લેખક Syngeના બે એકાંકીઓ – ‘The Shadow of the Glen’ અને ‘Riders to the Sea’ – ના પ્રકાશનથી આ નવી દિશાનું સૂચન તો થઈ ચૂક્યું હતું. એમાં નૈસર્ગિક પરિવેશ, કુદરતી સંજોગો અને એની પાત્રમાનસ પર થતી અસરનું સમર્થ નિરૂપણ થયું. આથી પ્રસંગ કે ઘટનાને વર્ણવવાને બદલે એને પાત્રના માનસનિરૂપણ સાથે દૃઢપણે સાંકળી લેવામાં આવ્યા. નવા વાર્તાલેખકોએ કથાઆલેખનમાં સમગ્રતા સિદ્ધ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આ નવા લેખકો પૈકી D. H. Lawrence, Katherine Mansfield, A E. Coppard, Frank O’Connor, Sean O’Faolin વગેરેનો ખાસ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. નવી દિશામાં થયેલા આ પ્રયત્નોનો વીગતે અભ્યાસ કરવા ધાર્યો છે, એટલે અહીં એની ચર્ચા કરી નથી.

અમેરિકામાં ટૂંકી વાર્તાનો પ્રારમ્ભ વોશંગ્ટિન ઇરવીનથી થયેલો ગણાય. એના પર અંગ્રેજી નિબન્ધલેખક એડિસનની ગદ્યશૈલીની ખૂબ અસર હતી. એની પહેલાંના વાર્તાસાહિત્યમાં ગ્રામજીવનનું નિરૂપણ કરતી કથા કે પછી લેખકના ટીકાટિપ્પણના પૂરણના ભાર નીચે ઢંકાયેલા આછા શા પ્રસંગવાળી કથા, નીતિકથા, ઐતિહાસિક ટુચકો, અમેરિકાના આદિમાનવ ઇન્ડિયનોમાં પ્રચલિત દન્તકથા કે ભૂતપિશાચની કથાઓ મુખ્યત્વે હતી. આવા બંધિયાર કથાસાહિત્યમાં વોશંગ્ટિન ઇરવીને પ્રાણનો સંચાર કર્યો. એની વાર્તાઓ મુખ્યત્વે Sketches of mannersના પ્રકારની છે. પણ એ પાત્રાલેખનમાં વધુ કુશળતા લાવી શકે છે. પણ એની શૈલી મુખ્યત્વે વર્ણનાત્મક છે, નાટ્યાત્મક તત્ત્વ એમાં ઓછું છે. એની વાર્તાઓ પણ નિબન્ધના ભાર નીચે કચડાઈ જાય છે. એણે પોતે જ કહ્યું છેઃ ‘I consider a story merely a frame on which to sketch my materials.’

એની પછી મહત્ત્વના ત્રણ લેખકોએ અમેરિકાના વાર્તાસાહિત્યને ઘડવામાં ફાળો આપ્યો. એડગર એલન પો, હોથોર્ન અને હરમાન મેલવિલ. આ પૈકી પોનું અર્પણ મહત્ત્વનું છે, અને એના વાર્તાલેખન વિશેના સિદ્ધાન્તની દૂરપ્રસારી અસર પડી છે. હોથોર્નની વાર્તાઓનું વિવેચન કરતાં એણે ટૂંકી વાર્તાનું ગૌરવ કર્યું છે. એ લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપને માટે એણે કહ્યું છેઃ Tales belong to the highest region of art – an art subservient to genius of a very lofty order. વાર્તારચના વિશે એણે જે કહ્યું છે તે એ એના જમાનાથી કેટલો આગળ હતો તે બતાવે છે. વાર્તા એક સળંગ ને અદ્વિતીય છાપ મૂકી જાય એવી રીતે લખાવી જોઈએ. આ લક્ષણ પાછળથી ટૂંકી વાર્તાના અવિનાભાવી લક્ષણ તરીકે સ્વીકારાયું. પણ આ છાપ કે અસર પૂર્વનિર્ણીત હોવી જોઈએ ને તે ખાસ જતનપૂર્વક ઉપસાવી આપવી જોઈએ, એમ એ કહે છે. એને અંગે પહેલા વાક્યથી તે છેલ્લા અક્ષર સુધી લેખકે બહુ સાવધ રહેવું જોઈએ. આમ એના સિદ્ધાન્તમાં રચના અને તેના છાપ પાડવાના હેતુ પરત્વેની વધુ પડતી સભાનતાનો દોષ રહેલો છે. પ્રેરણાને નામે આવતી વિશૃંખલતા ને અશિસ્ત એ ટાળે છે એટલું એના ગુણપક્ષે કહેવું જોઈએ. વાર્તામાં વધુ વિસ્તાર ન હોવો જોઈએ, ને એ બે કલાકમાં વાંચી લઈ શકાય એવી હોવી જોઈએ એમ એ માને છે. Percy Doyntonના મત પ્રમાણે Poeની વાર્તાઓના મુખ્ય ત્રણ પ્રકાર છેઃ (1) કાવ્યને અનુસરતી, (2) વિશ્લેષણાત્મક અને (3) ભયાનક અને રૌદ્રનું આલેખન કરતી. એમાંની બીજા પ્રકારની વાર્તામાંથી ડિટેકટીવ વાર્તાઓ જન્મ થયો. ત્રીજા પ્રકારની વાર્તામાં ‘The Black Cat’ અને ‘The Cask of Amontillado’ અત્યન્ત જાણીતી છે. પ્રમાણની દૃષ્ટિને સહેજ માત્ર બદલવાથી કેવી ભયાનક સૃષ્ટિ ઊભી થાય છે તેનું રૂઁ◌ીએ સમર્થ આલેખન

કર્યું છે. એની 'Ligeia', 'Shadow'માં કાવ્યત્વ સારા પ્રમાણમાં દેખાય છે. પણ આયોજનમાં પ્રવેશતાં કૃત્રિમતા, વધારે પડતી સભાનતા, કેવળ સ્વરૂપવિધાન પર વધારે પડતા મુકાતા ભારને કારણે જીવાતા જીવન સાથેનો એનો નહીં જેવો સમ્પર્ક – આટલી એની મર્યાદાઓ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

હોથોર્નની 'Note-Books'માં એની વાર્તારચના વિશેની દૃષ્ટિ થોડી ઘણી સ્પષ્ટ થાય છે. Poeની જેમ અમુક એક છાપ પાડવાને વાર્તા લખવામાં માનતો નથી. એ જીવનની કોઈ ગમ્ભીર સમસ્યા કે રહસ્યનો તાગ કાઢવાનું પણ ઇચ્છે છે. એની નોંધપોથીમાં એ નોંધ કરતો તે પૈકીની એક નોંધમાં એ કહે છે – આ વસ્તુના માળખા પર એક વાર્તા રચી શકાય, ને તેમાંથી ઊંડી નૈતિક ભાવના નિષ્પન્ન કરી શકાય. એના વાર્તાલેખનની પાછળના આશયને આ નોંધ સ્પષ્ટ કરે છે. કેવળ પાત્રના માનસવિશ્લેષણવાળી ને નીતિના કશા સિદ્ધાન્તના વળગાડ વિનાની એની 'The White Old Maid'નો ખાસ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એ પોતાની રચનાના સ્થળકાળ વાચકના સ્થળકાળથી અત્યન્ત દૂરનાં હોય એવી ભ્રાન્તિ ઉપજાવે છે. એ રચનામાં રૂપકગ્રંથિ અને પ્રતીકોનો પણ આશ્રય લે છે. આ દિશામાંના એના પ્રસ્થાનનો હજુ વીગતે અભ્યાસ થવો બાકી છે.

મેલવિલની આગળ પણ મુખ્ય સમસ્યા આ જ હતીઃ જે કહેવું હોય છે તે વધુમાં વધુ ઢાંકીને શી રીતે કહેવું. એથી વિરુદ્ધ 'Piazza Tales'માં એ સારા વિકાસની આશા આપે છે, પણ એ બધી આશાઓ સિદ્ધ થઈ શકતી નથી, વાર્તા કહેનાર જુદા જુદા સ્વભાવની વ્યક્તિઓ, પરસ્પર વિરોધાવેલાં પ્રતીકોની રચના – આ એની રચનાપદ્ધતિનાં અંગો છે. સાવ સાદી હકીકતને એ કાવ્યત્વ અને નાટ્યત્વથી કળામય બનાવે છે. subject અને target, reality અને symbol – આની વચ્ચે સમ્પૂર્ણ અભિન્નતા સિદ્ધ કરવા તરફ એ વળ્યો હતો, પણ એમાં એ બહુ આગળ વધી શક્યો નથી.

આ પછી ઉલ્લેખપાત્ર નામો Theodor Dreiser, Sherwood Andersonનાં છે. Dreiserની સૌથી પ્રખ્યાત વાર્તા 'The Lost Phoebe' છે. એની રચનામાં વિસ્તાર વિશેષ હોય છે. ગ્રામજનતાની લોકબોલીનો લય એ પકડી શકતો નથી. તેમ જ લોકસાહિત્યમાંની રંગીન પ્રતીકસૃષ્ટિને પણ એ ખપમાં લગાડી શક્યો નથી. તે જમાનાના જીવનની એ મીમાંસા કરે છે, પણ એ બહુધા સામાજિક ને આર્થિક દૃષ્ટિએ.

શેરવૂડ એન્ડર્સન 'ઇમ્પ્રેશનિસ્ટ' કળાકાર છે. જીવનના નૈસર્ગિક પ્રવાહનો અકૃત્રિમ લય પકડવાની એની નેમ છે. એના વાર્તાસંકલનમાં આવતી એકતા તે એના વસ્તુને કારણે આવે છે, એના વિશિષ્ટ સંવિધાનને કારણે નહીં. એને Dreiserની જેમ ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ નાનું પડ્યું નથી. એને માનવજાતિની સુજનતામાં વધુ પડતો વિશ્વાસ હતો. વિશ્વયુદ્ધોના અનુભવ પછી હેમિંગ્વે વગેરેએ એનો વિરોધ કર્યો.

આ પછીનો અમેરિકાની ટૂંકી વાર્તાનો વિકાસ અનેક શક્યતાઓને પ્રકટ કરે છે. એની ચર્ચા વધુ વિસ્તાર માગી લે છે. અહીં એની ચર્ચા કરી નથી.

આ ઉપરાંત યિદ્દીશ ભાષામાં લખાયેલી ટૂંકી વાર્તાઓની નોંધ લેવી ઘટે. એમાંના ઘણા લેખકો હિબ્રૂમાં લખતા, પાછળથી યિદ્દીશમાં લખવાનું શરૂ કર્યું છે. એ લેખકો પૈકી Issac Lock Peretz, Sholom Aleichem, S. Likin, તથા Sholom Asch ખાસ ઉલ્લેખપાત્ર છે.

ઝેક વાર્તા પર રશિયાની વાર્તાકળાનો ઘણો પ્રભાવ છે, તેમ છતાં ઝેક પ્રજાના આગવા લોકસાહિત્યનાં તત્ત્વો ભળવાથી એને પોતાનું આગવું વ્યક્તિત્વ પ્રાપ્ત થાય છે. ઉગ્ર દેશાભિમાનની લાગણી પણ ઝેક સાહિત્યમાં

આપણું ધ્યાન ખેંચે છે.

રૂમાનિયામાં પણ ટૂંકી વાર્તાએ સારો વિકાસ સાધ્યો છે. એ સાહિત્યનો ઝોક કાવ્ય તરફ વિશે છે. બલ્ગેરિયાના વાર્તાલેખકો પૈકી એના વાર્તાસાહિત્યના ઘડતરમાં Dimistr Ivanovનું અર્પણ ખાસ નોંધપાત્ર છે. આ બધા વાર્તાસાહિત્યમાં વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં સારો વિકાસ થયો છે એટલે એની વીગતે ચર્ચા અન્યત્ર કરવા ધારી છે.

ગામડાનો દાક્તર : એક દૃષ્ટિ

[ગામડાનો દાક્તર (- ફ્રાન્ઝ કાફ્કા કૃત ‘અ વિલેજ ડોક્ટર’)]

પ્રથમ દૃષ્ટિએ આ વાર્તા ઉટપટાંગ લાગે એવી છે. ગામડાના દાક્તરને રાતને વખતે દરદીને તપાસવા જવાનું તેડું આવે, ઠંડીમાં એનો ઘોડો મરી ગયો હોય, એની નોકરડી ઘોડાની શોધમાં ગામ આખામાં ફરી વળે. કડકડતી ઠંડીમાં કોઈ પોતાનો ઘોડો ધીરવા તૈયાર ન થાય – અહીં સુધી તો બધું બરાબર ચાલે છે. પણ પછીથી અવાવરુ ડુક્કરખાનાનાં ભંગાર જેવાં બારણાંને એ લાત મારે છે, ને એ બારણાંની સાથે જ જાણે આપણી પરિચિત વાસ્તવિકતા પણ ભંગુર બનીને તૂટી પડે છે! ‘દુર્ગ’માં પણ ક લાકડાનો પુલ ઓળંગીને ગામમાં પ્રવેશ્યો તેની સાથે જ એ આપણી પરિચિત વાસ્તવિકતાની સીમા પણ ઉલ્લંઘી ગયો. ત્યાર પછી પ્રસંગો તો બનતા રહે છે, પણ એ પ્રસંગોને જોડવાની કડી બદલાઈ ગઈ હોય એવું લાગે છે. એ પ્રસંગોની આનુપૂર્વી, સમય કે સ્થળની નિશ્ચિત ભૂમિકાને આધારે, આપણે ગોઠવી શકતા નથી, ને એમ કર્યા વિના એ ઘટનાઓને આપણી સમજના ચોકઠામાં ઉતારી પણ શકતા નથી. એ ઘટનાઓને વણનારા તાણાવાણા તો અસાધારણ સ્વરૂપના હોતા નથી, પણ એના વણાટની રચના એવી હોય છે કે એમાંથી કોઈ અવનવી જ ભાત ઊપસી આવે છે. આ અવનવી ભાતનું પોત કાફ્કા એવાં તો ખંત અને નિષ્ઠાથી વણે છે કે એને હસી કાઢવાનું આપણાથી બની શકતું નથી. આ ખંત અને નિષ્ઠા આપણને પરવશ બનાવી મૂકે છે. આથી જ આ વાર્તા વાંચીને એક મિત્રે કહ્યું હતુંઃ ‘આમાં તો કશું મોંમાથું હાથમાં આવતું નથી, ને છતાં વાર્તા છેલ્લે સુધી વાંચ્યા વિના રહેવાતુંય નથી.’ કાફ્કા પોતે પણ જાણે એક્કી શ્વાસે આખી વાર્તા કહી નાંખે છે. એમાં પરિચ્છેદોના ઝાઝા ખણ્ડ પાડેલા નથી. બીજી પળ જાણે છે જ નહિ, આ જ છેલ્લી પળ છે, એમ માનીને વાત કહેનારનું મરણિયાપણું એમાં છે. ગદ્યની રચના એવી તો ઘટ્ટ હોય છે કે એની નીરન્ધ્રતા આપણને રૂંધતી હોય એવું લાગે છે.

વાક્યનો અર્થ એની અંદરનાં પદો વચ્ચેના અન્વયને આધારે સિદ્ધ થાય છે. કળાકૃતિનો મર્મ પણ એના ઘટક અંશોના અન્વયને સમજવાથી જ પામી શકાય. કળાનો મર્મ એની સ્વરૂપરચનામાં રહ્યો હોય છે. આ વાર્તાની રૂપરચના તપાસવાથી એના મર્મની દિશા જડશે.

મેં પહેલી વાર આ વાર્તા વાંચી ત્યારે એમાંનાં અમુક વાક્યો, કોણ જાણે શા કારણે, મનમાં રહી જ ગયાં. વાર્તાની શરૂઆતમાં જ દાક્તર, નોકરડીની રાહ જોતો, મૂંઝાતો, ઊભો છે. એનો દરદી, દસ માઇલ છેટે, એની રાહ જોઈ રહ્યો છે. દાક્તર કહે છેઃ ‘એની ને મારી વચ્ચેનો વિશાળ અવકાશ ગાઢા બરફની વર્ષાથી ઠસોઠસ ભરાઈ ગયો હતો.’ અહીં રૂંધી નાખનારી પેલી નીરન્ધ્રતાનો અનુભવ થાય છે. આ નીરન્ધ્રતામાં થઈને ગતિ કરવાનું સંભવે નહિ, એવી છાપ આ પ્રકારનું વર્ણન આપણા મન પર પાડે છે. વળી આ બરફ હવે આપણને અજાણ્યો નથી. દુર્ગ તરફ જવા નીકળેલો ક આવા ગાઢા બરફમાં ડગલાં ભરી શકતો નહોતો. એમાં એક પ્રકારની નિરર્થકતા અને વન્ધ્યતાનું સૂચન છે. વાર્તાને અન્તે, ઘટનાનું ચક્ર પૂરું થાય છે ત્યારે, ફરી બરફના આવા વિસ્તારનું વર્ણન આવે છે. દરદી અને દાક્તરની વચ્ચેની આ ગાઢા બરફની વર્ષા એ બેના

સમ્બન્ધને જોડનારું માધ્યમ છે, અથવા બીજી રીતે કહીએ તો બે વચ્ચેના સમ્બન્ધની અશક્યતાનું કારણ છે. આવી ગાઢી નીરન્ધ્રતાને વીંધીને માણસ, પોતા સિવાય, બીજા કોઈ સુધી પહોંચી શકે નહિ. આથી ડુક્કરખાનામાંનાં અપાર્થિવ ઘોડાં, ડગલું પણ ભર્યા વિના, એને દરદીના ઘર આગળ મૂકી દે છે. ને એ દરદી અને દાક્તર જુદા નથી. દરદી દાક્તરનું જ બીજું રૂપ છે! આગળ જતાં દરદી દાક્તરને કહે છેઃ 'મને તારા પર બહુ ઓછો વિશ્વાસ છે, કેમ વળી, તું તો અહીં વંટોળિયે ઊડીને આવી પડ્યો એટલે આવ્યો, તું કાંઈ તારા પોતાના પગે ચાલીને તો નથી આવ્યો. મને મદદ કરવાને બદલે તું મારી મરણપથારીમાં ભીડ કરવા મંડ્યો....મેં આ દુનિયામાં કાંઈ ઉપજાવ્યું હોય તો ફક્ત આ મઝાનું ઘારું, બસ આ દુનિયાને એટલી જ મારી દેન છે.' અન્તમાં, પાછા ફરતી વેળાએ, દાક્તર કહે છેઃ 'નવસ્ત્રો, સૌથી દુખિયારા આ જમાનાનાં હિમથી ઠૂંઠવાતો, પાર્થિવ રેંકડીમાં અપાર્થિવ ઘોડાંને પનારે પડેલો હું બુઢ્ઢો આદમી, આડોઅવળો અટવાતો ફરું છું.'

આ વાક્યો આપણા મનમાં, વાર્તામાંના સન્દર્ભને અતિક્રમીને, ધ્વનિનાં, ક્રમશ; વિસ્તરતાં જતાં, આવર્તનો ઉપજાવ્યે જાય છે. આથી, જે રચનાને પરિણામે આ ધ્વનિ ઊપજે છે તેને આપણે તપાસીએ. અહીં આપણે કરેલો 'દુર્ગ'નો પરિચય આપણને ખપમાં આવશે.

વાર્તાની શરૂઆતમાં જ દાક્તર કહે છેઃ 'હું ભારે મૂંઝવણમાં હતો.' પહેલા જ વાક્યમાં વાર્તાનો મુખ્ય સૂર પકડાઈ જાય છે. વાર્તા જેમ જેમ આગળ વધે છે તેમ તેમ આ મૂંઝવણ ઉત્કટ બનતી જાય છે, ને તે એટલે સુધી કે અન્તમાં દાક્તર હતાશ થઈને બોલી ઊઠે છેઃ 'દગો, દગો! હું છેતરાયેલો જીવ છું. રાતવેળા ઘંટડીની ખોટી ધા સાંભળીને એક વાર જવાબ વાળ્યો એટલે ખલાસ – એ ભૂલ સુધરવાની નહીં, કોઈ કાળેય નહીં!' 'દુર્ગ'માં છેલ્લે જાકારો દઈને વિશ્રાન્તિગૃહની માલકણ બાઈ કને હાંકી કાઢે છે. તેનો જ અહીં પડઘો પડતો સંભળાશે.

'દુર્ગ'માંનો મોજણીદાર વાર્તાના અન્ત સુધી મોજણીદાર તરીકે પોતાની સ્થાપના કરી શકતો નથી, એથી ઊલટું, સામાન્ય ઝાડુ વાળનારની અધોગતિ સુધી એ લપસતો જાય છે; અહીં પણ દાક્તર શરૂઆતથી જ પોતાની લાચારી પ્રકટ કરતો રહે છે. એનો પોતાનો ઘોડો તો મરી પરવાર્યો છે. અપાર્થિવ ઘોડાં પર એનો કાબૂ નથી. દરદીનો રોગ એ પહેલાં પારખી શકતો નથી. નાનાં છોકરાં સુધ્ધાં એની હાંસી ઉડાવે છે. આખરે દરદી ભેગો, એની સાથે સમાનકક્ષ બનીને, સૂઈને એ દરદીનો ઘા પારખે છે. પણ એ ઘા રુઝાવવાની એની શક્તિ નથી. ઊલટાનો એ એમ કહે છેઃ 'મારી સ્થિતિય કાંઈ ઓછી કપરી નથી.' એ નવસ્ત્રો થઈને, વ્યક્તિત્વની બધી જ વિશિષ્ટતા ખોઈ બેસીને, ઉપહાસ સહન કરતો, પાછો વળે છે. ઘોડાંને ડચકારો કરીને દોડાવવા મથે છે, પણ ઘોડાં તો સાવ ધીમી ગતિએ, પગ ઢસડતાં ચાલે છે, ને બરફથી છવાયેલા વિસ્તારમાં એને ક્યાંય આરો દેખાતો નથી. કની અગતિકતાને મળતી આવે એવી જ આ અગતિકતા છે. અહીં પણ સમય અને સ્થળનાં પરિમાણ આપણને પરિચિત સમય અને સ્થળનાં નથી. ઘટના જેમાં બને છે તે માધ્યમ જ બદલાઈ ગયેલું લાગે છે.

ઘટનાના રચનાક્રમમાં સાંકેતિકતા રહેલી છે, ને વાર્તા બીજી વાર વાંચીએ છીએ ત્યારે એની બાહ્ય ઉટપટાંગ વિશૃંખલતાના છદ્મવેશની પાછળ રહેલા બીજા રૂપની રેખાઓ ધીમે ધીમે સ્પષ્ટ થતી આવે છે. ગદ્યના ઘડતરની દૃષ્ટિએ જોતાં સ્પષ્ટ થશે કે કાફકા વાક્ય અને વાક્યને જોડવા માટે 'અને'નો ઉપયોગ ભાગ્યે જ કરે છે, એને બદલે, આગલાં વિધાન કે ઘટનાનો વિરોધ કરનાર, એનો છેદ ઉડાવનાર 'પણ'નો ઉપયોગ જ એ વધારે પ્રમાણમાં કરે છે. દાક્તર પોતાનાં સાધનોની પેટી સાથે, હૂંફાળો રૂવાંટીવાળો ઊની કોટ ચઢાવીને

તૈયાર થઈને ઊભો છે, પણ રેંકડીને જોડવા ઘોડો નથી. નોકરડી ઘોડો શોધવા ગામમાં ગઈ છે, પણ દાક્તર જાણે છે કે ઘોડો મળવો અશક્ય છે. દરદી દશ માઈલ દૂર રાહ જોતો પડ્યો છે, પણ એની ને દાક્તરની વચ્ચેના અવકાશને ભરી દેતી બરફની ગાઢ વર્ષા છે. રેંકડી ખરી પણ ઘોડો નહીં. ઘોડાં ખરાં પણ દાક્તરને ગાંઠે એવાં નહીં. દરદી ખરો પણ એને રોગ નહીં, – આમ આખી રચનાને બારીકાઈથી તપાસીશું તો શક્યતા વિશે સંદેહ ઉપજાવનાર કે એનો સમૂળો છેદ ઉડાવનાર ‘પણ’ જેવો શબ્દ જ અહીં અન્વયવાચક બની રહેતો લાગશે. કાફકાની સમસ્ત રચનાનું આ મૂળભૂત સ્વરૂપ છે.

એક બીજી વાત નજરે પડે છે તે આ: એક ને એક ઘટના જ છેલ્લે સુધી, વેશાન્તર છતાં, ચાલુ રહેલી કાફકા બતાવે છે. આ રીતે દૃશ્યોમાં કે પાત્રોમાં ક્રમિક પરિવર્તન થાય છે એમ નહીં પણ એક દૃશ્ય કે એક પાત્ર બીજા દૃશ્ય કે પાત્રમાં ઓગળી જતું, કલવાઈ જતું, લાગે છે. આથી, પરિવર્તનમાં જે કાર્યકારણની કડી પકડી શકાય છે તે કડી, અહીં પકડી શકાતી નથી. એક રીતે જુઓ તો દાક્તર અને પેલો અપાર્થિવ સાઇસ એ બે ભિન્ન નથી. આ અભિન્નતા સૂચવતાં દાક્તર કહે છે: ‘તમારા પોતાના ઘરમાં તમને શું જડશે તેની જ તમને કદી ખબર પડતી નથી.’ સાઇસ જાણે દાક્તરનું જ પૂરક વ્યક્તિત્વ (counterpart) છે: દાક્તરનો ઘોડો મરી ગયો છે – ઠંડીમાં જીર્ણશીર્ણ થઈને, સાઇસનાં ઘોડાં તગડાં છે, પાણીદાર છે, બારણાંમાંથી જેમતેમ સંકોચાઈને બહાર નીકળે છે; દાક્તર પોતાના જ ઘરમાં આટલાં વરસ સુધી રહેતી ફૂટડી રોઝને ઓળખતો નહોતો, સાઇસ રોઝને જોતાંની સાથે જ એને બચકું ભરીને દાંતથી સ્વાધિકારના સ્વાક્ષર એના મોં પર પાડી દે છે; દાક્તર લગભગ ઊંચકાઈને ફટાફટ ભાંગીતોડીને ઘરમાં પ્રવેશે છે; સાઇસ રોઝે વાસી દીધેલાં બારણાં ફટાફટ ભાંગીતોડીને ઘરમાં પ્રવેશે છે; સાઇસનો એનાં ઘોડાં પર કાબૂ છે, એના ડચકારવાની સાથે ઘોડાં દોડવા માંડે છે; દાક્તર દરદીને ઘરેથી પાછાં વળતાં ઘોડાંને ઝડપથી દોડાવવા ડચકારે છે, પણ ઘોડાં એનો એ આદેશ જાણે કાને ધરતાં જ નથી. દાક્તર પોતે જે પરિસ્થિતિમાં મુકાયો છે તેને વિશેની સ્પષ્ટ જાણકારી ધરાવે છે, છતાં એ પરિસ્થિતિમાં પોતાને તણાઈ જવા દે છે; એ પરિસ્થિતિ પર કાબૂ મેળવવાનું એનાથી બનતું નથી. ડુક્કરખાનાનું બારણું ખૂલતાં જ સાઇસ દેખાયો તેમ ઘોડાંએ પગ ઉપાડ્યો કે તરત જ દાક્તર દરદીના ઓરડામાં જઈ પહોંચ્યો. દરદીના ઘરની પરિસ્થિતિ અને દાક્તર દરદીને ત્યાં આવવા નીકળ્યો તે વેળાની પરિસ્થિતિને હવે સરખાવવી જોઈએ: ચારે બાજુ વિસ્તરેલા બરફને સ્થાને હવે ચાંદની છે. બરફ જો અપારદર્શી છે, તો ચાંદનીનેય એની આગવી સન્દિગ્ધતા છે, બહારનો સમાજ દાક્તર પ્રત્યે પહેલી પરિસ્થિતિમાં ઉદાસીન હતો. દાક્તરને કોઈ ઘોડો આપવા તૈયાર નહોતું. દાક્તર દરદીના ઘરમાં પ્રવેશે છે ત્યારે એને આવી જ ઉદાસીનતાનું વાતાવરણ આવકારે છે. દરદી એને બાઝી પડીને કહી દે છે: ‘મને મરવા દો!’ રોઝને સાઇસના હાથમાંથી બચાવવાને બદલે પોતે આવી પરિસ્થિતિમાં આવી પડ્યો, ને એમાં પોતાની નિરર્થકતા ને બિનજરૂરિયાતનો એને અનુભવ થયો. આ કાવતરું ભગવાનનું જ રચેલું હોવું જોઈએ એવો એ ઉદ્‌ગાર કાઢે છે. જો એમ ન હોય તો એકને બદલે બે ઘોડાં ક્યાંથી આવી મળે? ને સાઇસ, પણ ક્યાંથી આવે?

અહીંથી વળી પરિસ્થિતિ બદલાઈ છે. ઘોડાંઓ કોણ જાણે શી રીતે, છૂટીને દરદીના ઓરડાની બારી આગળ આવી ચઢે છે, બારી ખોલી નાંખે છે ને અંદર ડોક લંબાવી લંબાવીને હણહણીને દાક્તરને કશુંક સૂચવી રહ્યાં છે, દાક્તર એમ સમજે છે કે ઘોડાંઓ એને ઘરે જવાનું કહી રહ્યાં છે, ને એ ઘરે જવા ઊઠે છે ત્યાં આજુબાજુનાં લોકોનું વર્તન બદલાય છે. દરદીની બહેન દાક્તરનો કોટ ઉતારી જાય છે, દરદીનો બાપ દાક્તરને દારૂ પાઈને ખભે વાત્સલ્યથી થાબડે છે. આમ છતાં દાક્તરની ગૂંગળામણ તો દૂર થતી જ નથી. એ કહે છે: ‘એ બુઢ્ઢાના મનની સાંકડી દુનિયામાં હું અસ્વસ્થ થઈ ગયો હતો.’ અહીં આપણને પરિચિત

અવકાશના પરિમાણને સ્થાને કાફ્કા માણસના મનની અંદરના વિચારના અવકાશના પરિમાણને આપણી આગળ રજૂ કરે છે. દરદીનાં સગાંના સન્તોષ ખાતર એ એની છાતીએ કાન માંડીને રોગ તપાસે છે, પણ એને કશો રોગ લાગતો નથી, એ ફરી જવા તૈયાર થાય છે ત્યાં પેલાં ઘોડાંઓના હણહણાટમાં એ દરદીને ફરીથી તપાસવાનો આદેશ સાંભળે છે, ને બીજી તપાસમાં એ દરદીનો ઘા શોધી કાઢે છે. એ ઘાનું વર્ણન કરતાં કાફ્કા rose-red એવો સમાસ વાપરે છે ને એ રીતે રોઝ, રોઝના મોં પર સાઇસે બચકું ભરતાં પડેલો ઘા ને દરદીનો ઘા – આ ત્રણેયને વિલક્ષણ આકસ્મિકતાના દોરમાં ગૂંથી લે છે. એમાંના કીડાનું વર્ણન કરતાં દાક્તર કહે છેઃ ‘મારી ટચલી આંગળીના જેટલા જાડા, ગુલાબી રતાશવાળા(rose -red) ને લોહીની છાંટવાળા કીડા વ્રણના ઊંડાણમાંથી બહારના પ્રકાશ તરફ, ઝડપથી સળવળી, એમનાં મોં ને ઘણા બધા પગ હલાવીને ઉપર આવવા મથી રહ્યા હતા.’ આ વર્ણનથી કીડા જોડે દાક્તરને, રોઝને, ને ડુક્કરખાનામાંથી મહામુશ્કેલીએ તગડાં શરીરને સંકોચીને બહાર નીકળેલાં ઘોડાંઓને કાફ્કા એક દોરામાં પરોવી દે છે. આ અન્વય સાંકેતિક છે. સ્વપ્નમાં આવા વિલક્ષણ અન્વયથી આપણી વાસ્તવિક ઘટનાઓના ખણ્ડને આપણે ઘણી વાર જોડી દેતાં હોઈએ છીએ, ઘા સાથેની અને દરદી સાથેની દાક્તરની અભિન્નતા, દાક્તરને એનાં વસ્ત્રો, એના આગવા વ્યક્તિત્વને, એના દાક્તરપણાનાં વાઘાં ઉતારીને, દરદી ભેગો, વ્રણની નજીક સુવડાવી દેવામાં આવે છે ત્યારે વધુ સ્પષ્ટ બને છે. આ વેળાની દરદી સાથેની વાતચીતમાં આ અભિન્નતા વરતાય છે. દુનિયામાં સૌ કોઈને આ ઘા છે. અરે, એટલું જ નહિ, એ ઘા થાય એટલા માટે ઘણાં તો સામેથી પડખું ધરે છે! આ ઘા તે પોતાને વિશેની વિશદ સંવિત્તિની અતિ માત્રાનો પેલો પુરાણો ઘા, પેલી પુરાણી માંદગી! આખરે નવસ્ત્રો બનીને, ફરી બરફના તોફાનમાં, દાક્તર રોઝને સાઇસથી બચાવવા અધીરો બનીને દોડે છે. પોટલું રેંકડીમાં ફગાવે છે, પોતે એક ઘોડા પર બેસી જાય છે ને એનો રૂવાંટીદાર ઊની કોટ માંડ ખીલામાં ભેરવાઈને રગદોળાતો પાછળ આવે છે! પાછળ બાળકોનું ઉપહાસભર્યું ગીત સંભળાય છે.

ઘટનાઓની એકબીજામાં ભળીને ઓગળી જવાની આ વિલક્ષણતા જ વાર્તાનું હાર્દ છે. અહીં જાણે કે પોતાને વિશેની વિશદ સંવિત્તિની અતિમાત્રાના કદી ન રુઝાનારા વ્રણનો અંગીકાર કરવા સિવાય બીજું કશું કરવાનું રહેતું નથી. ગાડી પોતાની ખરી (જીવન પોતાનું ખરું), પણ એને જોડેલાં ઘોડાં અપાર્થિવ (જીવનનું ચાલક બળ અદૃષ્ટ)! આવી પરિસ્થિતિમાં કોઈ પોતાનું પોતાપણું સ્થાપી શકે નહિ, નવસ્ત્રા થઈને નિરુદ્દેશ પ્રત્યાવર્તનને જ સ્વીકારી લેવાનું રહે.

આ પ્રકારની, સ્વપ્નમાં હોય છે તેવા ઘટનાઓના વિલક્ષણ અન્વયની, રૂપયોજનાથી કાફ્કા આ નાનીશી નવલિકામાં સંકુલ સંકેતોની શક્યતા ઊભી કરીને, આ નાના કથાસ્વરૂપને અનોખા ગુરુત્વથી નવાજે છે. આ symbolic density એકીસાથે આ વાર્તાના અનેક પ્રકારના આસ્વાદને શક્ય બનાવે છે.

એક વાત તો સ્પષ્ટ છેઃ અહીં એક પ્રકારની વન્ધ્યતા, નિષ્ક્રિયતા કે અગતિકતાનો સંકેત છે, આને જ કારણે આત્મછેદન (self-castration) આવે છે. આ આત્મછેદનની વાત દાક્તરની, લાચારીથી ઉશ્કેરાઈને દરદીઓની આંખો ખેંચી કાઢવા ઇચ્છે છે, એ હકીકતથી સૂચવાય છે.

આ વાર્તામાંના અર્ધસ્પષ્ટ સંકેતો જે ધ્વનિવિસ્તાર કરે છે તે પૈકીના થોડાકનો અહીં વિચાર કરીએ. ‘દુર્ગ’નો નાયક ક દુર્ગના સત્તાધીશોના નિયન્ત્રણ નીચે રહેવા છતાં દુર્ગની સત્તાને પડકારે છે, તે વાર્તાના અન્ત સુધી જતાં ક્રમશઃ દુર્ગની ભ્રાન્તિને ગામના લોકો આગળ પણ સ્પષ્ટ કરતો રહે છે. Transcendental તત્ત્વની સામેના પડકારના પુરુષાર્થના પ્રતાપે જ એ પોતાનું આગવાપણું નિશ્ચિહ્ન બનવા દેતો નથી, ઠેઠ સુધી એને જાળવવા મથતો રહે છે. અહીં એવું નથી, અહીં પોતા પ્રત્યે ઉદાસીન, પ્રતિકૂળ અસંગત એવા પરિવેશની

વચ્ચે પોતે છે એની સ્પષ્ટ સંવિત્તિ દાક્તરને છે, સાઇસ રોઝના પર બળાત્કાર ગુજારશે તે પણ એ જાણે છે, છતાં એ સંકલ્પથી નિર્ણય કરી શકતો નથી, ને એને પરિણામે એ નિષ્ક્રિય રહે છે, એનું આત્મછેદન થાય છે. બાહ્ય પરિવેશ સાથેની તત્સમતા કેળવીને, વનસ્પતિ ભેગા વનસ્પતિ થઈને જીવવામાં મનુષ્યનું મનુષ્યત્વ સિદ્ધ થઈ શકતું નથી. આ અદૃષ્ટ ચાલક બળ વચ્ચે સંકલ્પથી નિર્ણય કરી કાર્ય કરવું, ને એ કાર્ય દ્વારા પોતાની વ્યાખ્યા બાંધવી, પોતાને સર્વસાધારણ નિશ્ચિત્તતામાંથી ઉગારીને આગવી વિશિષ્ટતાથી પ્રતિષ્ઠિત કરવો, ને એ રીતે પોતાનાં મૂલ્યો પોતે ઉપજાવવાં, નહીં કે મૂલ્યોને ગૃહીત તરીકે સ્વીકારીને કોઈ નિવિર્કારી કૂટસ્થ તત્ત્વના નિયન્ત્રણ નીચે પોતાને કેવળ એના સાધન તરીકે વધેરી દેવો. કૅમ્યૂ આને જ અસંગતિની સામેનો વિદ્રોહ કહે છે. આ વિદ્રોહમાં જ માણસ માણસ વચ્ચેની માણસાઈનો તન્તુ સંધાય છે. આથી જ કૅમ્યૂની સૃષ્ટિમાં પ્રખર પ્રકાશતો, ને એની પ્રખરતાથી જ આંખને ઝંખવી નાંખીને ભ્રાન્તિ ઊભી કરતો સૂર્ય વર્ચસ્ ભોગવી શકતો નથી, કૅમ્યૂની સૃષ્ટિમાં પ્લેગ છે, પણ એનો પ્રતિકાર પણ છે. અહીં એ પ્રતિકાર વિનાની, ચારે બાજુ જામેલા ગાઢ બરફની વન્ધ્યતાનું જ વર્ચસ્ કાફકા બતાવે છે. દાક્તર પાસે પોતા વિશેની સ્પષ્ટ સંવિત્તિ છે, પણ એથી આગળ વધીને સંકલ્પબળથી પોતાનો નિર્ણય (choice) પોતે કરી શકતો નથી; એ નિર્ણયને અનુસરીને કાર્ય કરી શકતો નથી, ને એ કાર્ય દ્વારા પોતાનું સ્વત્વ (essence) સિદ્ધ કરી શકતો નથી. આથી કેવળ વિશદ આત્મસંવિત્તિનો વ્રણ (agony) જ એને ફાળે રહે છે. અહીં એ કેવળ ઘટનાઓથી ઉત્તરોત્તર ખવાઈ જાય છે. આધુનિક કથાસાહિત્યની આ એક વિલક્ષણતા નોંધપાત્ર છેઃ એમાં પરિસ્થિતિ પાત્રનું સ્થાન લે છે ને પાત્રો પરિસ્થિતિનું સ્થાન લે છે. મનોવિશ્લેષણાત્મક પરીક્ષણ વન્ધ્યતાના સંકેતને જ પુષ્ટિ આપે, પણ એની વિગતમાં ઊતરવું અહીં પ્રસ્તુત નથી.

પણ એક રીતે જુઓ તો આ વન્ધ્યતા અનિવાર્ય નથી બની રહેતી? કૅમ્યૂએ પણ આખરે તો એની નવલકથા ‘ધ પ્લેગ’માંના દાક્તર પાસે ઉચ્ચારાવ્યું છેઃ ‘આ પ્લેગ ફરી નહીં આવે એની શી ખાતરી!’ વન્ધ્યતાને ટાળવા વિદ્રોહ, ને વિદ્રોહની સ્થિતિ નહીં હોય તો વળી વન્ધ્યતા માટે પ્લેગ પણ જરૂરી! વિદ્રોહની ભૂમિકા પ્લેગ જેવી કોઈ અદૃષ્ટપ્રેરિત બાહ્ય ઘટનાના પર જ અવલંબે એવુંય શા માટે? ડુક્કરખાનામાંથી સાઇસ એનાં ઘોડાઓ સાથે નીકળી આવ્યો – આપણા જર્જરિત ડુક્કરખાનાને આપણે લાત મારીએ એટલી જ વાર! પછી આપણી રોઝ સહીસલામત નહીં રહે, ને એ ઘોડાં આપણને પણ આપણા વ્રણની શોધમાં બહાર તગેડી લઈ જાય. ‘મેટામોર્ફોસિસ’ નામની કાફકાની પ્રખ્યાત વાર્તાનું પાત્ર જ્યોર્જ સામ્સા કહે છેઃ ‘હું માણસ છું, પણ જન્તુ છું.’ માણસ હોવાને કારણે જ જે વિશદ આત્મસંવિત્તિ એને પ્રાપ્ત થઈ તેને પ્રતાપે જ એણે પોતાનું જન્તુપણું પારખ્યું! કાફકા આવા કશાક વ્યંગને ચીંધે છે.

નિત્શેએ આ વાર્તા વાંચી હોત તો કદાચ કહ્યું હોતઃ ‘આ વાર્તા ભગવાનની વન્ધ્યતાની, ઈશ્વરના મૃત્યુની વાર્તા છે. દાક્તર એ ભગવાનનું જ જાણે ઠઠ્ઠાચિત્ર છે. એને પોતાનું વાહન છે, પણ એ વાહનને ખેંચનાર એનો અશ્વ મરી પરવાર્યો છે; એની પાસે દાક્તરીનો સરંજામ છે – જમાનાઓથી સ્થાપેલા ધર્મ, નીતિ અને શાસ્ત્રોનાં સાધનો છે – પણ દરદીનો રોગ પારખવામાં એ કશા ખપમાં આવતો નથી. રોઝ જેવી ફૂટડી યુવતી એની જ નોકરડી છે, પણ એના અસ્તિત્વનું ભાન થતાંની સાથે જ એના પર દાક્તરનો કશો કાબૂ રહેતો નથી, એનો કબજો તો સાઇસ લઈ લે છે – પ્રેમ, સ્વાર્પણ વગેરે ભાવનાઓની વાતો જમાના સુધી ઉચ્ચારવા છતાં આદિમ અન્ધ બળોનું આપણા પરનું વર્ચસ્ ઘટતું નથી, માટે તો રોઝના મુખ પર બચકું ભર્યાનો ઘા છે, દરદીના અંગ પર ગુપ્ત વ્રણ છે, ને દાક્તરની સ્થિતિ દરદીથીય કપરી છે! આથી જ ઠાકોરજીના બધા વાઘા ઉતારી લેવામાં આવે છે, દરદી જોડેની એની સમાનકક્ષતા પ્રકટ કરવામાં આવે છે, ને આમ એને પદભ્રષ્ટ કરીને ગાઢા બરફના વન્ધ્ય વિસ્તારમાં રઝળતા કરી મૂકવામાં આવે છે. એની પાછળ

ઉપહાસ રણકી રહે છે. હવે રોઝ સાઇસની છે, સાઇસના હાથમાં બધા દોર છે, દાક્તરનો ઉત્તરાધિકારી જ હવે ફાવી જવાનો છે. ‘દુર્ગ’માં જેમ ક ક્રમશઃ ‘દુર્ગ’ની ભ્રાન્તિનો આવિષ્કાર કરતો જાય છે ને માનવીય સન્દર્ભની બહાર રહીને માનવવ્યવહારનું નિયન્ત્રણ કરનાર નિયતિનો ભાંડો ફોડે છે તેમ અહીં દાક્તરના વ્યંગચિત્ર દ્વારા કાફ્કા ફરી વાર ઈશ્વરને પદભ્રષ્ટ કરે છે, પણ એ પદભ્રષ્ટતાનો વ્રણ આપણા અંગ પર રુઝાતો નથી! મનુષ્યની એકલતા, હદપારી – એની વેદનાનો વ્રણ કાફ્કા ફરી ફરી ઉઘાડો કરીને બતાવે છે.

પૃથ્વી પોતાની ધરી પર ફરતી ફરતી સૂર્યની પ્રદક્ષિણા પણ કરે છે. એક સાથે થતી આ બે પ્રકારની ગતિથી આપણાં દિવસરાત અને ઋતુઓનું નિર્માણ થાય છે. કાફ્કાની રચનાકળામાં પણ આવી, એક કરતાં વિશેષ, એક સાથે થતી ગતિઓની શક્યતા વરતાય છે. કેવળ સમયનાં ને અવકાશનાં બે બિન્દુ વચ્ચેની અવસ્થિતિ duration રૂપે વાસ્તવિકતાને ગોઠવી જાણનાર વ્યાકરણ ભાષાને સીધી લીટીમાં વિસ્તારે છે. આપણી ભાવજગતની ભૂમિતિના આકારો, માત્ર આ સીધી લીટીના માપથી, માપી શકાય એવા હોતા નથી. આથી જ સર્જકને પોતાની રચનાકળા પર ઘણો આધાર રાખવો પડે છે. વ્યાકરણના અન્વયના ચોકઠામાં રહીને એને બીજો, સંકુલ પ્રકારનો, અન્વય પ્રકટ કરવાનો હોય છે. વળી, સીધી લીટીએ આંકવામાં આવતી વાસ્તવિકતા એ તો છબીની ‘નૅગેટિવ’ માત્ર છે; આપણી સંચિત સંવિત્તિ – જે કેટલાંય સ્મૃતિ, અધ્યાસ, સંસ્કાર, પ્રમિતિની બનેલી છે – ના દ્રાવણમાં એને ઝબકોળીએ ત્યારે એની પૂરી છબી આપણી આગળ પ્રકટ થાય છે. આથી જ કાફ્કામાં આપણી સપાટી પરની બુદ્ધિસંચાલિત ચેતનાની નીચેના અનેક સ્તરના ચૈતન્યનાં આવર્તોનો સંચાર પણ વરતાય છે. પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછીની નિર્ભ્રાન્ત મનોદશાએ ઘણા વખતથી ભયના માર્યા વાસી રાખેલા, કેટલાય ઓરડા ખોલી નાંખ્યા. સર્જકની સૂક્ષ્મ સંવેદનશીલતાએ ચેતનાને બધે સ્તરે બાહ્ય વાસ્તવિકતાની છાપ ઝીલી, એની સાથે જુગજુગ જૂની માનવીની સામૂહિક ચેતનાની ધારા પણ ભળી ગઈ, ને એમાંથી આદિમ મૂળભૂત આવેગોની કેટલીક છબીઓ સરજાઈ. આ વાર્તામાં ગોટેગોટા બાફથી ઢંકાયેલાં પેલાં બે ઘોડાં, અધૂકડો બેઠેલો સાઇસ, બરફનો ગાઢો વિસ્તાર, દરદીનો વ્રણ, એમાં સળવળતા કીડા, ફરી ફરી બારીમાંથી ડોક લંબાવી હણહણતાં ઘોડાં, દરદીની બહેનના હાથમાંનો લોહીમાં તરબોળ ટુવાલ, રોઝના મોઢા પરનું બચકું – આ બધું એક પછી બીજામાં કલવાતું આવે છે તે કોઈ નિશ્ચિત ક્રમની સીધી રેખાએ નહિ. આપણી ચેતનાનાં ઊંડાં સ્તરોમાં આ છબીના પડછાયા પથરાઈ રહે છે, ને તેથી જ, બુદ્ધિનિર્મિત વિભાવનાઓનાં ચોકઠામાં આ બધું સહેલાઈથી ગોઠવાઈ નહિ જતું હોવાથી, આપણે એને ઉટપટાંગ કહી દઈએ છીએ ખરાં; પણ બીજી જ પળે એ છબીના પડછાયાઓ આપણામાં ઠેઠ સુધી વિસ્તરીને એની જોડેનો આપણો પ્રાથમિક પરિચય તાજો કરતા હોય છે. બુદ્ધિના સુવ્યવસ્થિત શાસનમાંથી બહારવટું ખેડનારા આપણા કેટલાક વાસનાઆવેગો ચેતનાને ભોંયતળિયે પોતાની આગવી સૃષ્ટિને વિસ્તારી રહ્યા છે. એની જોડેની જન્મનાળ આપણે છેદી નાંખી છે એમ આપણે ભલે માનતા હોઈએ; પણ જ્યાં સુધી સ્મૃતિ છે, અધ્યાસ છે, સંસ્કારો છે, ત્યાં સુધી એવું છેદન શક્ય નથી. કાફ્કામાં આ આપણી યથાર્થતાનું નવું પરિમાણ ઉમેરાય છે. કાફ્કાની રચનાકળા વસ્તુનિરૂપણમાં જ રહસ્યસ્ફોટન કરતી આવે છે. આથી એની રચના ને એનું રહસ્ય એ બન્ને અભિન્ન બનવાની હદે પહોંચે છે. આથી નવલિકા જેવા લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપની ક્ષિતિજો અહીં વિસ્તરતી અનુભવાય છે.

ક્ષિતિજઃ ઑક્ટોબર, 1960

‘ડેથ ઇન વેનિસ’ – એક દૃષ્ટિપાત

વાર્તાના સાહિત્યસ્વરૂપની શક્યતાઓ તરફ આંગળી ચીંધવી હોય તો એના નિદર્શન રૂપ કૃતિ લઈને એની રચના તપાસવી એ જ સારામાં સારો રસ્તો છે. ટૂંકી વાર્તાને વિશે આપણે ધારીએ તોય, સન્તોષકારક વ્યાખ્યા આપી નહીં શકીએ. એ સ્વરૂપ દ્વારા પ્રતિભાશાળી સર્જક શું શું સિદ્ધ કરી શકે છે તે, એવા સર્જકની કોઈ કૃતિને દૃષ્ટિ સામે રાખીને, જાણે આપણે એની રચનાના પ્રથમ તબક્કાથી તે અન્ત સુધી હાજર હોઈએ એ રીતે, જોવાનો પ્રયત્ન કરીશું તો ઠાલી સિદ્ધાન્તચર્ચા કે શાસ્ત્રીય મીમાંસા કરવાથી જેનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન થઈ શકતું નથી તે કદાચ વધારે સન્તોષકારક રીતે થઈ શકશે. આ હેતુથી અહીં જાણીતા જર્મન વાર્તાકાર ટોમસ માનની સુવિખ્યાત કૃતિ ‘ડેથ ઇન વેનિસ’નું અનુશીલન કરવાનો આશય છે.

સંક્ષેપમાં કહીએ તો વાર્તાનું વસ્તુ કંઈક આવું છેઃ આશેનબાખ નામનો પ્રખ્યાત લેખક વનપ્રવેશ કરી ચૂક્યા પછી, સતત પરિશ્રમ અને સાધનાભર્યાં કેટલાંય વર્ષો ગાળ્યા બાદ, પર્યટને નીકળીને થોડો સમય આનન્દવિહારમાં ગાળવા ઇચ્છે છે. પોતાના પરિચિત એક સ્થળે એ પ્રથમ જાય છે. ત્યાં એને ગોઠતું નથી. આથી એ વેનિસ જવા ઊપડે છે. ત્યાં એ જે હોટલમાં ઊતર્યો હોય છે તે જ હોટલમાં એક પોલેંડવાસી કુટુમ્બ પણ રહેતું હોય છે. એ કુટુમ્બમાંનો ચૌદેક વર્ષનો કિશોર તાદ્દ્‌ઝ્યો આશેનબાખને સર્વાંગસમ્પૂર્ણ સૌન્દર્યની સાકાર મૂર્તિ જેવો લાગે છે ને એની પ્રત્યે એ ગજબનું આકર્ષણ અનુભવે છે. આ આકર્ષણ પછીથી તો માઝા મૂકીને દુર્દમ્ય હૃદયાવેગમાં પરિણમે છે, ને એ આવેગથી જ ઠેલાઈને આશેનબાખ મૃત્યુ પામે છે.

આટલા સરખા વસ્તુને નિમિત્ત રૂપે વાપરીને ટોમસ માને આ લઘુ સાહિત્યસ્વરૂપ પાસેથી કેવું તો કામ કઢાવી લીધું છે તે જોવા જેવું છે. આરસની તખ્તીને પોતાનું નૈસર્ગિક રૂપ તો હોય છે જ, ને એ રીતે પણ એ આપણને આકર્ષક લાગે છે. પણ એના એ નૈસર્ગિક રૂપની અંદર પ્રચ્છન્ન રીતે અનેક અવનવાં રૂપો રહેલાં હોય છે. એ રૂપોને કોઈ કુશળ શિલ્પી પ્રકટ કરે ત્યારે આપણે ચકિત થઈ જઈએ છીએ. અનન્તવિધ રૂપોનું આ ઉદ્‌ઘાટન એ સર્જકનું પ્રથમ કર્તવ્ય છે. સારી કળાકૃતિ એના દરેક વાચને એનાં નવાં નવાં રૂપો પ્રકટ કરતી જાય છે. ‘આમ શા માટે બન્યું?’ નહીં પણ ‘શું બન્યું?’ ‘શી રીતે બન્યું?’ – એ પ્રશ્નો જ આપણે દરેક વાચને, આવી કૃતિ વિશે, પૂછતા હોઈએ છીએ. ટોમસ માનની આ રચના પણ દરેક વાચને એનાં આગવાં રૂપો પ્રકટ કરતી રહે છે. આ શી રીતે સિદ્ધ થઈ શક્યું છે તે આપણે જોઈએ.

વાર્તાની શરૂઆત સાવ સાદી રીતે થાય છે. પહેલા જ વાક્યમાં મુખ્ય પાત્રની વય અને એના રહેઠાણનું સરનામું સુધ્ધાં આપણે જાણી લઈએ છીએ. એની પછીના બીજા જ વાક્યમાં યુરોપની આબોહવા અને ભાવી અનિષ્ટના ભણકારા આપણને સંભળાય છે. પરિશ્રમથી થાકીને સહેજ મન બહેલાવવા આશેનબાખ ફરવા નીકળે છે, ને એ પાછા ફરવાનું નક્કી કરે છે ત્યારે હવામાં તોફાનનો અણસાર એને વરતાય છે. આ વખતે એ એની આજુબાજુના પરિવેશ તરફ નજર કરે છે. આ નિમિત્તે ટોમસ માન આ વાર્તાને અત્યન્ત ઉપકારક નીવડે એવું, ભાવીના ઇંગિત રૂપ, વાતાવરણ અને એને આપણા ચિત્તમાં તાદૃશ જડી રાખે એવાં

થોડાં ચિત્રો અહીં આંકી દે છે. રસ્તા પર ક્યાંય એક્કેય વાહન દેખાતું નથી, ચારે બાજુ સૂનકાર ને નરી નિર્જનતા છે. રસ્તાને વચ્ચેથી ચીરતા ચળકતા ટ્રામના પાટા દૂર સુધી ચમકારો મારતા દોડી જતા દેખાય છે. બાજુમાં જ મરેલાંઓનાં સ્મારકો કોતરનારની દુકાન છે. એમાં ક્રૂસ, તખ્તીઓ, મૂતિર્ઓ ખડકાયેલાં છે, ને તેથી એ કબ્રસ્તાન જેવું જ લાગે છે. એની સામે જ કબ્રસ્તાનનું પ્રવેશદ્વાર છે. એની કમાન પર ‘એઓ ભગવાન ઇસુના સામ્રાજ્યમાં પ્રવેશ કરે છે’, ‘શાશ્વત જ્યોતિ એમના પર સદા પ્રકાશી રહો’ એવાં સ્વાગતવચનો લખેલાં છે. આ બધાંથી આશેનબાખ ઘડીભર એ મૃતાત્માઓની અપાથિર્વ સૃષ્ટિમાં જ જાણે કે ઊંચકાઈ જાય છે. ત્યાં એની દૃષ્ટિ એક યાત્રાળુ પર પડે છે. એ યાત્રાળુના દેખાવમાં કશુંક અસાધારણ એવું હતું જેને કારણે એના પરથી દૃષ્ટિ ઝટ પાછી નહોતી ફેરવી લઈ શકાતી.

આ યાત્રાળુ જરા ધ્યાનથી જોઈને યાદ રાખવા જેવો છે, વાર્તા આગળ વધતી જશે તેમ તેમ આપણને એ જુદે જુદે રૂપે મળતો રહેશે, ને અન્તમાં આશેનબાખ, યાત્રાળુ ને મરણ – આ ત્રણેની છબી (અને સાથે કદાચ આપણી પણ) એકાકાર થઈ જતી લાગશે. આ યાત્રાળુ સાધારણ કાઠીનો, એકવડા બાંધાનો ને ચીબા નાકવાળો હતો. એણે દાઢી વધારી નહોતી. એના વાળ રતુમડા હતા ને એની ચામડી દૂધ જેવી ફિક્કી ધોળી ને છાંટ છાંટવાળી હતી અને માથે પહોળી કિનારવાળી હૅટ એણે પહેરી હતી. એને ખભે પ્રવાસીનો થેલો હતો. પીળાશ પડતાં ઊનનાં એણે કપડાં પહેર્યાં હતાં. એણે ચિબુક ઊંચી કરી હતી, તેથી એના ખુલ્લા બટનવાળા ખમીસના કોલર ઉપર ગળામાંનો કાંઠલો ઊંચેનીચે થતો દેખાતો હતો. આંખ પર તડકો આવતો હોવાને કારણે કે પછી કોણ જાણે શાથી એના હોઠ એણે ઊંચે ખેંચી લીધા હતા. ને તેથી એના ધોળા ચળકતા દાંત અને એની ઉપરનાં ફિક્કાં રાતાં અવાળાં સુધ્ધાં દેખાતાં હતાં. આથી મનમાં કશીક ભયમિશ્રિત વિચિત્ર પ્રકારની લાગણી થયા વગર રહેતી નહોતી.

વાર્તાના આરમ્ભમાં મૃત્યુનો આવો અણસાર લેખકે મૂક્યો છે. કબ્રસ્તાન આગળ ઊભેલો આ યાત્રાળુ જાણે કબ્રસ્તાનમાંથી જ આવીને ઊભો ન હોય એવું લાગે છે. એના ખભા પરનો પ્રવાસીનો થેલો જોઈને આશેનબાખને પ્રવાસે જવાનો વિચાર આવે છે. પ્રવાસી સાથે અણજાણપણે એની આંખો મળે છે, એથી એના મનમાં અસુખભરી મૂંઝવણ થાય છે ને એ આગળ ચાલવા માંડે છે. એના મનમાં એ પોતાની પ્રવાસની ઝંખનાએ સાકાર કરેલા પ્રદેશનું ચિત્ર જોવા માંડે છે. એ પ્રદેશ કેવો છે? એ જાણે પૃથ્વીના બાલ્યકાળનું, નરી અરાજકતાથી ભર્યું, કોઈ અરણ્ય છે. એમાં બધું જ વ્યસ્ત અને ભયંકર પ્રકારનું છે, વૃક્ષોનાં ગૂંછળાં વળેલા આકાર દુઃસ્વપ્નમાંની ભૂતાવળ જેવા છે, વાંસની ઝાડીની પાછળથી તરાપ મારીને બેઠેલા વાઘની બે આંખો તગતગ્યા કરે છે. આમ, અહીં પણ ફરીથી મૃત્યુની છબી આગળ આવીને આપણે અટકીએ છીએ. આશેનબાખનું હૃદય ભયથી ફફડી ઊઠે છે, ને તેમ છતાં એ ભયની જ દિશામાં એના હૃદયની કોઈ વાસના એને હડસેલી રહી હોય એવું એ અનુભવે છે.

અતન્ત્રતા ને અરાજકતાભરી આ આદિમ અરણ્યસૃષ્ટિનું દિવાસ્વપ્ન આશેનબાખ જેવા પ્રશિષ્ટ શૈલીના કળાકારની કળાની વ્યવસ્થિત રચનાની વિડમ્બના રૂપે લેખકે જાણી કરીને આપણી આગળ મૂક્યું છે. એની પ્રશિષ્ટ શૈલીના કૃત્રિમ આવરણ નીચે ખદબદી રહેલાં આ આદિમ બળોનો એને પરિચય હતો ખરો? એ બળનો અણસાર પામીને એ મૃત્યુની દિશામાં ડગવા માંડે છે એનું અહીં સૂચન છે. આ બળોનો તાગ કાઢ્યા વિના આણેલી પ્રશિષ્ટતા તો વંચક છે, ભ્રામક છે, માટે જ મરણશરણ થઈ જાય એવી છે. જેમાં એપોલો અને ડાયોનિસસ – બંનેનું સરખું સમારાધાન થતું નથી, ઉલ્લાસનો ઉદ્રેક અને શિષ્ટ સંયમ બંનેનું સન્તુલન થયું નથી…. જીવન માત્રના મૂળમાં રહેલી પ્રચણ્ડ અરાજકતા અહીં આશેનબાખ જુએ છે, ને જે કળાના રૂપસંવિધાનના નિયન્ત્રણ નીચે નથી લાવી શકાયું તેને ભેટવા એ અજાણપણે આગળ વધે છે. એ

અરાજકતાને પણ આગવું રૂપ આપે, એ રૂપ દ્વારા એને નવી સાર્થકતા આપે એવું એની પાસે કશું છે ખરું? એને મળેલી કીતિર્(ને અહીં ટોમસ માન ભારે વ્યંગપૂર્વક કહે છે કે એને એટલી તો પ્રતિષ્ઠા મળી ચૂકી હતી કે શાળોપયોગી પાઠ્યપુસ્તકોમાં એની કૃતિઓને હવે સ્થાન મળવા લાગ્યું હતું!)ને પણ હતી ન હતી કરી નાંખે એવી સર્જકતાની આ અગોચર અન્ધકારના નેપથ્યમાં રહેલી સૃષ્ટિ સાથેનું અનુસન્ધાન સિદ્ધ કર્યા વિના એ સાચા અર્થમાં યશસ્વી સર્જક થઈ શકે ખરો? આ રીતે આ કથા સર્જકની વિકાસયાત્રાની રૂપકગ્રન્થિ પણ આપોઆપ બની રહે છે. રૂપકગ્રન્થિનું વણાટ એટલું તો પ્રચ્છન્ન રીતે થયું છે કે એના સાંધા કે ગાંઠ આપણને ક્યાંય બહાર વરતાઈ આવતાં નથી.

આમ, આશેનબાખ પ્રવાસે નીકળે છે. પહેલાં તો એડ્રિયાટિકના એક ટાપુમાં જાય છે, પણ ત્યાં એને ગોઠતું નથી. એને વેનિસ જવાનું મન થાય છે. પહેલાં એક વાર એ વેનિસ ગયો હતો, પણ ત્યારે કશીક અસ્વસ્થતાને કારણે એને પાછા આવતા રહેવું પડેલું. પણ એના હૃદયની કશીક સદ્ગત વૃત્તિ આ વખતે એને ફરીથી વેનિસ તરફ જ ધકેલવા લાગી. એ વેનિસની ટિકિટ લેવા બોટમાં ગયો, ને ત્યાં એણે ટિકિટ વેચનારને જોયો ત્યારે કબ્રસ્તાન આગળ દીઠેલા પેલા વિલક્ષણ યાત્રાળુનું ચિત્ર ફરીથી એની આંખ આગળ ઝળકી ગયું. જૂની ઢબના સરકસના સૂત્રધાર જેવો એ લાગતો હતો. બોટના તૂતક પર ગયા પછી આશેનબાખ સહેલાણીઓના એક જૂથને જુએ છે. એ જુવાનિયાંઓમાંના જૂથમાંના એક વિલક્ષણ આદમી તરફ એનું ધ્યાન જાય છે. એણે કબ્રસ્તાન આગળના પેલા યાત્રાળુની જેમ પીળા રંગનાં કપડાં પહેર્યાં છે, લાલ ભડક રંગનું જાકીટ પહેર્યું છે. ઠઠેરો બધો કોઈ છેલબટાઉ જુવાનને છાજે એવો કર્યો છે. પણ એ પોતે જુવાન નથી, ઘરડો છે. ચહેરા પર કરચલીઓ પડી છે. આંખ નીચે કાગડાના પગનાં ચિહ્ન અંકાયાં હોય એવી રેખાઓ છે, વાળે કલપ લગાડ્યો છે, મોઢામાં એકસરખા તૂટ્યા વગરના બનાવટી દાંતનું ચોકઠું છે. એને જોઈને આશેનબાખને ઘૃણા થાય છે, ઊબકો આવે છે. અકળ રીતે એ જાણે હવે પછી જે વેનિસની સૃષ્ટિમાં પ્રવેશ કરવાનો છે તેની પ્રતિમૂર્તિ જેવો બની રહે છે. એના વ્યક્તિત્વમાં મરણનું સૂચન છે. એની સુખલાલસા ને એની મુમૂર્ષુ અવસ્થા – આ બેની સહોપસ્થિતિ ભય અને જુગુપ્સા એક સાથે આપણા ચિત્તમાં ઉદ્દીપ્ત કરે છે, પણ આવી જ માનસિક આબોહવા વેનિસની છે એનું અહીં સમર્થ રીતે લેખકે ઇંગિત રજૂ કર્યું છે.

વેનિસમાં આશેનબાખ ગોન્ડોલા ભાડે કરીને મુખ્ય ધક્કા આગળ જવા નીકળે છે ત્યારે ગોન્ડોલાવાળો એની સૂચનાને અવગણીને સીધો લિડો હોટેલ આગળ જ એને લઈ જાય છે, એ ગોન્ડોલામાંની બેઠકો શબપેટીના જેવા કાળા રંગની છે, ને તેથી આ યાત્રા જાણે મૃત્યુ પ્રત્યેની છેલ્લી નિઃશબ્દ યાત્રા હોય એવું આશેનબાખને લાગે છે. આશેનબાખના આદેશને અવગણીને એ એને લિડો હોટેલે જ પહોંચાડી દે છે ને ભાડાના પૈસા સુધ્ધાં લીધા વિના એ અદૃશ્ય બની જાય છે. આમ મૃત્યુ પોતે જ જાણે કે કશું ભાડું લીધા વિના એને અહીં દોરી લાવ્યું નહીં હોય એવું આપણને લાગવા માંડે છે.

પહેલી જ સાંજે આશેનબાખ પેલા પોલેંડવાસી કુટુમ્બના ચૌદ વર્ષના કિશોર તાદ્ઝ્યોને જુએ છે. આ પ્રથમ દર્શન પછી આશેનખાબ અને તાદ્ઝિયો વચ્ચેના સમ્બન્ધનું જે કળાસંયમ, સૂક્ષ્મતા ને લાઘવથી ટોમસ માને આલેખન કર્યું છે તે એની કળાકાર તરીકેની અસાધારણ શક્તિનો પરિચય કરાવવાને પૂરતું છે. કિશોરના પ્રથમ દર્શને તો એને આશ્ચર્ય જ થાય છે. વાસ્તવિકતાની ઘાટઘૂટ વગરની આ દુનિયામાં આવું સૌષ્ઠવપૂર્ણ રૂપ જોઈને કળાકારને આશ્ચર્ય થાય એ સ્વાભાવિક છે. આવું રૂપ તો કળા જ સિદ્ધ કરે, પણ એને વાસ્તવિકતામાં જોઈને આશેનબાખ વિસ્મય પામે છે. એથી એ આનન્દજન્ય વિલક્ષણ ઉત્તેજના અનુભવે છે; રૂપસંવિધાન, સૌન્દર્ય, કળા વગેરેના વિચારે ચઢે છે. બીજે દિવસે સવારે એ અજાણપણે એ કિશોરની

પ્રતીક્ષા કરતો હોટેલમાં બેઠો હોય છે, ને દૂરથી કિશોરને આવતો જોઈને, કળાનો ચાહક કૃતાર્થતાના ઉદ્‌ગાર કાઢે તેમ આનન્દથી ઉદ્‌ગાર કાઢે છે. અહીં ટોમસ માનનું ગદ્ય (મૂળ જર્મન ભાષામાં) આપમેળે છન્દોમય અભિવ્યક્તિની લગોલગ આવી પહોંચે છે, આમ કરવા પાછળનો મૂળ હેતુ તો કહેવાતા પ્રશિષ્ટ સર્જકોની અંદર પ્રચ્છન્નરૂપે રહેલા અસંયત ને અન્ધ રોમેન્ટિક આવેગો તરફ આંગળી ચીંધી એની વિડમ્બના કરવાનો જ છે. એ કિશોરનો કોઈ સાથી એને દૂરથી બોલાવે છે ત્યારે એના નામોચ્ચારણમાં રહેલા સંગીતથી આશેનબાખ મુગ્ધ થઈ જાય છે. સમુદ્રમાં સ્નાન કરતા કિશોરનો એ અનાવૃત્ત દેહ અને એને દૂરથી સમ્બોધતાં કુટુમ્બીજનો તથા મિત્રોના અવાજમાં રહેલું સંગીત આશેનબાખને વિહ્વળ કરી મૂકે છે. આમ, આ વાર્તામાં ક્રમશઃ કશાય રૂપની શિસ્તમાં ગ્રસ્ત બન્યા વિનાની આદિમ અરાજકતા અને રૂપસંવિધાનની મદદથી સાર્થકતા તરફ વળવા મથતી સર્જકચેતના – આ બે વચ્ચેના સતત ચાલ્યા કરતા ગજગ્રાહનો આપણને અનુભવ થતો રહે છે.

કિશોરના સૌન્દર્ય પ્રત્યેના આશેનબાખના પ્રતિભાવોનો ક્રમિક વિકાસ જોવા જેવો છેઃ શરૂઆતમાં તો કળાકાર સૌન્દર્યને જોઈને જે ધન્યતા ને આહ્‌લાદ અનુભવે તેનું જ રૂપ એ ધારણ કરે છે, પછીથી ધીમે ધીમે કળાકારની તટસ્થતા ચાલી જતી લાગે છે, એ આવેગનું રૂપ આસક્તિમાં પરિણમે છે ને અન્તે અધોગતિના લપસણા ઢાળ પરથી સ્ખલન કરાવનારી આત્માવમાનનાની દશાને એ પામે છે; આ આત્માવમાનના જ આખરે આત્મહનનમાં ફેરવાઈ જાય છે, ને આમ આખરે ફરી આપણે મૃત્યુ આગળ આવીને અટકીએ છીએ.

આ દરમિયાન એક વાર આશેનબાખ હવામાંની રૂંધામણ, ઉત્તાપ, બાફ વગેરેથી કંટાળીને વેનિસ છોડી જવાની અણી પર હોય છે. સામાન તો રવાના થઈ પણ ચૂક્યો હોય છે, ને નાસ્તો ઉતાવળથી પતાવી લેવાનું એને ગમતું નથી એવું બહાનું કાઢીને એ રોકાય છે. પણ વાસ્તવમાં તો તાદ્‌ઝિયોને ફરી એક વાર જોઈ લેવાની ઇચ્છા જ એને રોકતી હોય છે. આ સમયના ગાળા દરમિયાન એ હૃદયમાં અકથ્ય વિષાદ અનુભવે છે, એને હવામાન સુધરતું લાગે છે, ને સ્ટેશને તપાસ કરતાં એનો સામાન ખોટી જગ્યાએ રવાના થઈ ચૂક્યો હોય છે એ આકસ્મિક ઘટનાને એ મરણિયો બનીને બાઝી પડે છે ને વેનિસ છોડવાના નિર્ણયને રદ કરે છે. દેખીતી રીતે નજીવા લાગતા પ્રસંગને આધારે નાયકના ચિત્તના દ્વન્દ્વને તાદશ ને પારદર્શી રજૂ કરવાની ટોમસ માનની કળાનાં અહીં આપણને દર્શન થાય છે. જોઈએ તે કરતાં વધુ વજનની ઘટનાઓ, પ્રસંગની ધમાચકડી, લાગણીઓનું ઘમસાણ – આ બધું કળાનો ઘાટ બગાડી નાંખે છે, એની સૂક્ષ્મતાને રોળી નાખે છે. ઘટના અને એની કળાકૃતિની સિદ્ધિ પરત્વે રહેલી સમર્પકતા – આ બે વચ્ચેના યથોચિત પ્રમાણને જાળવવાની ઔચિત્યબુદ્ધિ અહીં લેખકે કેવી તો કુશળતાથી કામે લગાડી છે તે આપણા ઘણા વાર્તાકારોએ જોવા જેવું છે.

હવે હવામાન બદલાય છે. ઉષ્માભર્યો સૂર્ય ને ચળકતાં પાણી – આશેનબાખ જાણે એક નવા સૌન્દર્યલોકમાં જઈ ચઢે છે. એના ચિત્તમાં એ અનેક છબિઓ આંક્યા કરે છે. આ દરમિયાન ખાણા પછી અસ્વસ્થ બનીને એ આંટા મારતો હોય છે ત્યારે એકાએક એની ને કિશોરની આકસ્મિક મુલાકાત થઈ જાય છે, એ પ્રસંગે પોતાના ભાવોદ્રેકને છતો થવા દીધા વિના, ભારે સંયમપૂર્વક એ ઔપચારિક અભિવાદન કરીને અટકી જાય છે. પણ એ પ્રસંગે કિશોરના હોઠ પર ફરકેલું સ્મિત એને વિહ્વળ કરી મૂકે છે. એ સ્મિતને જાણે વિષ હોય તેમ જાળવીને એની સ્મૃતિમાં સંચિત કરી રાખે છે. અહીં વિષથી ફરી આપણને મૃત્યુની આગાહી થાય છે, ને બને છે પણ એવું જ. આ દરમિયાન વેનિસમાં પ્લેગ ફાટી નીકળે છે. વળી પાછી મહામારીની જીવલેણ અરાજકતા ને જુગુપ્સાભરી સૃષ્ટિની આબોહવામાં આપણે જઈ પડીએ છીએ. સૌન્દર્ય નામે આત્મસંતૃપ્ત

હોય છે ને એને એની આત્મસંતૃપ્તિની સીમામાંથી બહાર ખેંચી કાઢવા મથનાર માત્રનો એ વિનાશ કરે છે. સૌન્દર્યની આ વિઘાતકતાની ભૂમિકા અહીં આ રીતે રચાઈ જાય છે.

આ દરમિયાન જાદુના ખેલ કરનારની મંડળીના રંગલાને વેશે મરણની પ્રતિમૂર્તિ ફરી એક વાર આપણી આગળ રજૂ થઈ જાય છે. હોટેલની અગાશીમાંથી આશેનબાખ તાદ્ઝિયોની સાથે ઊભો ઊભો એ ખેલ જોતો હોય છે. એ રંગલો અર્ધો ભડવા જેવો ને અર્ધો વિદૂષક જેવો લાગે છે. એનાં કપડાંમાંથી જન્તુનાશક દવાની દુર્ગન્ધ આવે છે, એ એકવડા બાંધાનો છે, એનો ચહેરો સૂકલો છે. રતૂમડા વાળની લટ એના કપાળ પર હેટની બહાર નીકળીને ઝૂલી રહી છે. આગળ જોયેલા યાત્રાળુ અને ઘરડા છેલબટાઉ સહેલાણીના ચિત્રની સાથે આ ચિત્ર પણ આપણા મનમાં ભેગું ગોઠવાઈ જાય છે. એના ચેનચાળા જુગુપ્સા ઉપજાવે એવા છે; એ જે ગીત ગાતો હોય છે તેના શબ્દોમાં રહેલી સન્દિગ્ધતા અકળ રીતે અપમાનજનક લાગે એવી છે. એનો પણ ગળામાંનો કાંઠલો ઊંચોનીચો થતો દેખાય છે. એનું નાક પણ ચીબું છે. એના ચહેરા પરથી એની વય કળી શકાતી નથી. એના મુખ પરનું સ્મિત અને એના શિથિલાચારને કારણે મુખ પર અંકાયેલી રેખાઓ વચ્ચેનો ઉગ્ર વિરોધ જોનારને ક્લેશકર નીવડે છે. ખેલ પૂરો કર્યા પછીથી ટેબલ વચ્ચે સરી જઈને, ઝૂકીને એ પૈસા એકઠા કરે છે ત્યારે હસતાં હસતાં ખૂલી ગયેલા હોઠો વચ્ચેથી એના દાંત દેખાય છે. એ દાંત આશેનબાખે જોયેલા પેલા યાત્રાળુના દાંતની યાદ અપાવે છે. આ ખેલ જોતી વખતે તાદ્ઝિયો પેલા યાત્રાળુની જેમ દાદરના કઠેરાને અઢેલીને પગ ટેકવીને ઊભો હોય છે. આમ મરણની પ્રતિમૂતિર્ની ચિત્રાવલિમાં તાદ્ઝિયોની છબિ પણ ભળી જાય છે.

મહામારીનાં જન્તુઓ પેલા અરાજકતાભર્યા આદિમ પ્રકૃતિના વિસ્તારમાંથી જ જાણે કે આવી ચઢ્યાં છે. ફરી વાઘની પેલી બે તગતગતી આંખો દેખાવા લાગે છે. પ્લેગ ફાટી નીકળ્યાના સમાચાર જાણ્યા છતાં, જાણી કરીને એ તાદ્ઝિયોની માને એ ખબર આપતો નથી ને વહેલામાં વહેલી તકે નાસી છૂટવાની સલાહ પણ આપતો નથી. આસક્તિ અહીં ઘૃણાજનક જુગુપ્સાનું રૂપ ધારણ કરે છે ને પ્લેગના સડેલા ઉંદરથીય વધુ જુગુપ્સાજનક બની રહે છે. હવે મરણ ક્યાંથી બહુ છેટે રહી શકે? મહામારી અને મૃત્યુએ નિર્જન બનાવી દીધેલા દ્વીપ પર પોતે તાદ્ઝિયોને એકાન્તમાં મળી શકશે એની કલ્પના આશેનબાખને ઉન્મત્ત બનાવી દે છે. એ રાતે એને વળી પેલા આદિમ અરણ્યની યાદ આપે એવું સ્વપ્ન આવે છે. કોઈ વિલક્ષણ દેવની પ્રીત્યર્થે થતા મત્ત નૃત્યનું એ દૃશ્ય છે. અશ્લીલ લાગતા પ્રતીકની આજુબાજુ અશ્લીલ વેશધારી પાત્રો નાચે છે. તાદ્ઝિયોના નામોચ્ચારણમાં રહેલો મધુર સ્વર એમના સંગીતમાં આશેનબાખને ફરી ફરી સંભળાય છે. એ ટોળામાં એ પોતાને પણ જુએ છે. આ સ્વપ્ન દ્વારા આશેનબાખના મનની અધોગતિની સ્થિતિને એની સર્વ આદિમ અરાજકતા સહિત ટોમસ માને સમર્થ રીતે રજૂ કરી છે.

આ પછી સૌન્દર્યપ્રસાધનની સામગ્રીની મદદથી, સહેલાણીઓના જૂથમાંના પેલા વૃદ્ધ છેલબટાઉની જેમ જ, આશેનબાખ બનાવટી જુવાની પ્રાપ્ત કરીને ભડક રંગના વેશથી તાદ્ઝિયોને વશ કરવા મીટ માંડી રહે છે. સૌન્દર્યની આસક્તિ શું કળાકાર માત્રને આમ વિનાશ ભણી જ દોરી લઈ જતી હશે? અદના આદમીની સામાન્યતા એના નસીબમાં શું નહીં જ હોય? કળાકાર થવું એટલે આ દુર્ગતિ સ્વીકારી જ લેવી? આશેનબાખ જંદિગીભર રૂપના સંવિધાનથી અનુભવની અરાજકતાને જેર કરવા મથ્યો હતો, પણ પાછળથી એને સમજાયું કે રૂપ પણ દ્વિવિધ હોય છે. એ એકી સાથે નૈતિક અને અનૈતિક હોય છેઃ રૂપની શિસ્ત સ્થાપીને અરાજકતાને જેર કરે એ અર્થમાં નૈતિક, પણ ઇષ્ટ – અનિષ્ટ પ્રત્યેની એની નૈસગિર્ક ઉદાસીનતાને કારણે અ-નૈતિક. આ વિરોધ દૂર કરી શકાય ખરો? આથી જ કદાચ નિત્શેએ કહ્યું હતું કે આ બ્રહ્માણ્ડનો પાયો નૈતિક નથી, કળાનું ઋત જ એનું પ્રેરક તત્ત્વ છે. મરણ સમયે સમુદ્રની ઊછળતી લહેરો ને આકાશના

આસમાની વિસ્તાર વચ્ચે તાદ્દ્રિઝયોનું સૌન્દર્ય જોઈને આશેનબાખ આંખો બીડી દે છે.

આમ, આ વાર્તાની રચનાને એના સર્વ મહત્ત્વના વિકાસબિન્દુએ રહીને આપણે જોઈ. પરસ્પરવિરોધી તત્ત્વોનો સંઘર્ષ, એમાંથી ઉદ્‌ભવતી અરાજકતા, એ અરાજકતામાંથી રૂપવિધાન દ્વારા સાર્થકતા સર્જવાનો પ્રયત્ન – આને જો કથયિતવ્ય કહીએ તો આ કથયિતવ્ય અને કથનરીતિ વચ્ચેની સમાન્તરતા નોંધપાત્ર છે. વાર્તામાં પણ મરણની જુદી જુદી છબિ અમુક અન્તરે આવીને સંઘર્ષની જુદી જુદી ભાત ઉપસાવે છે. કળાકારના ચિત્તના ફલક પર એ રૂપવિધાનથી સાર્થક આકાર પામવા મથે છે ને અન્તે મરણની મહા અરાજકતાના પટ પર સમુદ્ર અને આકાશની સીમારેખાના બિન્દુએ તાદ્દ્રિઝયોના સૌન્દર્યની અન્તિમ છબિ બતાવીને લેખક વાત પૂરી કરે છે. ટૂંકી વાર્તાની એકાગ્રતા તો અહીં છે જ. વળી વાર્તામાં જુદે જુદે સ્તરે વાતાવરણને અનુરૂપ એવી કોઈક વાર ઊમિર્ભરી તો કોઈક વાર માધુર્યનો પરિચય કરાવનારી ને કાવ્યની છાન્દસ રચનાની લગોલગ પહોંચનારી ઇબારત લેખકે પ્રયોજી છે. વધારે પડતી ઊપસી આવીને ક્લેશ કરાવે એવી પ્રતીકરચના અહીં નથી. જુદે જુદે તબક્કે રચનામાં લયનું આવર્તન બનીને આવે એવી રીતે મરણની છબિ ચાર વાર આપણી આગળ અંકાઈ જાય છે. આથી રચનાનું પોત ઘટ્ટ બને છે. સંઘર્ષનું સ્વરૂપ કેવળ વાર્તાના વક્તવ્ય પૂરતું જ નહીં પણ કળામાત્રના રચનાવ્યાપારના મહત્ત્વના સ્થિત્યન્તર રૂપે પણ આપણી આગળ સ્ફુટ થાય છે. આથી અહીં form અને content એકબીજામાં અભિન્ન વિગલિત થઈ ગયાં હોય એવો અનુભવ થાય છે.